Sommaire

nº 3
avril 2007

Tempus Perfectum

Le troisième numéro de *Tempus Perfectum* vous propose rien moins que d'entrer dans l'univers d'une légende : Jimi Hendrix.

Figure emblématique des *Sixties*, le guitariste, déjà considéré comme un « classique » dans le monde pop rock, accède aujourd'hui à la « suprême consécration » : il devient pour deux ans sujet du bac !

Pas besoin de LSD malgré tout pour lire l'article érudit et fouillé de Philippe Gonin : même les lecteurs « non hendrixiens » et « non pop rock » se laisseront prendre par cette analyse claire et accessible des techniques instrumentales et compositionnelles du musicien.

Les chroniques s'intéressent, elles, à *Louise* de Gustave Charpentier en cette année où cet opéra, qui connut plus de 1 000 représentations, entre au répertoire de l'Opéra de Paris, alors qu'il avait fait, dès sa création, les beaux jours de la salle Favart. Alexandre Dratwicki dédie sa chronique au livre de Patrick Taïeb récemment publié et consacré à *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*.

Hjördis Thébault

Jimi Hendrix : l'explorateur de sons . . . 3
Contexte . . . 4
Mythe et légendes des *Sixties* . . . 4
Londres 1966-1967 . . . 4
Le psychédélisme . . . 5
Recherches sonores . . . 5
L'émergence du studio . . . 6
Freak'n'Funky ou le style et l'idée : analyse de l'écriture hendrixienne . . . 7
Hendrix et la guitare : un jeu hors norme ? . . . 7
Le geste comme écriture . . . 7
Le matériel : fonction et importance . . . 11
Le matériel et ses performances . . . 11
Un son nouveau ? . . . 11
La Fender Stratocaster . . . 11
Les effets . . . 12
La technique . . . 12
Le jeu de Hendrix . . . 12
Techniques d'« écriture » . . . 13
Faire parler sa guitare . . . 16
Les textes . . . 16
Les chansons du corpus : historiques et schémas formels . . . 17
Singles et albums . . . 17
Êtes-vous initiés ? . . . 17
Axis: Bold as Love (Axe : audacieux – intrépide – comme l'amour) . . . 18
Electric Ladyland . . . 19
Hey Joe . . . 20
Purple Haze . . . 22
If 6 Was 9 . . . 27
All Along the Watchtower . . . 28
Voodoo Chile et *Voodoo Child (Slight Return)* . . . 30
Voodoo Child (Slight Return) . . . 30
Pour conclure . . . 31
Au-delà de Hendrix : bref regard critique sur la version du Quatuor Kronos . . . 32
Notation de la guitare . . . 33
Bibliographie sélective . . . 36

Les chroniques . . . 39

© 2007 SYMÉTRIE • ISSN 1950-8700

Jimi Hendrix l'explorateur de sons

Philippe Gonin

Depuis quelques années maintenant les programmes d'éducation musicale des lycées ont tenté – avec succès – d'introduire des musiques qui jusque-là étaient plutôt laissées de côté par les programmes officiels. Musiques extra-européennes, jazz et musique pop ont donc fait leur entrée dans les enseignements et l'on ne peut que s'en réjouir et remercier ici les initiateurs de ce changement qui tient désormais compte de tous les courants qui ont fait (et font encore) la musique d'aujourd'hui, la dichotomie entre musiques contemporaines et musiques actuelles semblant parfois et dans certains courants fort mince. Après l'introduction de *Purple Haze* dans le répertoire des œuvres imposées du bac L, voici donc l'épreuve facultative de musique face à cinq titres de l'un des guitaristes compositeurs parmi les plus importants de la seconde moitié du XX^e^ siècle (dans le domaine des musiques pop rock s'entend). La carrière fulgurante et, du fait d'une mort prématurée, fort brève de Jimi Hendrix n'en a pas moins marqué d'une empreinte indélébile toutes les années 1970 et même au-delà.

Il peut pourtant paraître surprenant que, dans la sélection retenue, deux chansons sur cinq ne soient pas composées par Hendrix : *Hey Joe* est l'œuvre d'un certain Billy Roberts, *All Along the Watchtower* est de Bob Dylan. On sait que le second va considérablement influencer l'écriture du *voodoo child*. Le guitariste, aussi flamboyant soit-il, cache en effet un véritable *songwriter*. Et même dans le cas de reprises, il va à ce point marquer ces chansons de son empreinte qu'il les fera quasiment siennes. Dylan lui-même avoue avoir désormais l'impression de rendre hommage à Hendrix en chantant sa propre chanson.

Les autres œuvres retenues sont en revanche bien de sa signature.

L'œuvre de Hendrix, pour intemporelle qu'elle soit, n'en demeure pas moins marquée du sceau de son époque. C'est pourquoi – en conformité d'ailleurs avec les exigences du programme – je resituerai d'abord brièvement Hendrix dans son contexte socioculturel, tant du point de vue environnemental (les *Sixties*, le *Swinging London*) que musical (les recherches sonores perceptibles dans tous les domaines musicaux, mais envahissant les domaines pop, rock et jazz de façon de plus en plus prégnante en cette période), ainsi que le rôle du studio d'enregistrement, véritable « instrument » à part entière dont vont s'emparer les musiciens. Je me pencherai enfin sur le style « hendrixien » à proprement parler en évoquant l'aspect « matériel » du son (les guitares, les effets… et leur rôle réel dans le processus créatif), puis sur les caractéristiques d'écriture du compositeur-interprète, non sans m'être interrogé sur le rôle de l'écrit et de la partition dans le cadre de l'analyse d'une musique d'abord « gestuelle ». D'un strict point de vue analytique, si quelques exemples musicaux écrits viennent illustrer mon propos, je ne perds pas de vue que certains lecteurs sont susceptibles de ne pas lire couramment la musique (ce qui n'est d'ailleurs pas une obligation pour l'épreuve facultative), c'est pourquoi chacune des études des chansons du corpus sera agrémentée d'un tableau récapitulant les événements marquants à l'aide d'un minutage.

Une discographie, une bibliographie et une filmographie sélectives viendront compléter l'ensemble.

Philippe Gonin est compositeur, arrangeur et guitariste. Enseignant à l'Université de Bourgogne, il est notamment un spécialiste de l'analyse des musiques actuelles.

Contexte

Mythe et légende des *Sixties*

Les *Sixties* exercent aujourd'hui encore une fascination certaine. Nostalgie d'une population qui y a vécu sa jeunesse ? D'une liberté (en particulier sexuelle) que les années sida vont complètement anéantir ? D'un avenir qui s'annonçait radieux pour une génération née juste à la fin de la Guerre et que les chocs pétroliers du début des années 1970 allaient entièrement annihiler ? L'auteur de ces lignes est né juste au milieu de cette période et n'en a que peu de souvenirs, mais chaque découverte, chaque émerveillement qui lui sont apparus dans les années 1970 et le début des années 1980 l'ont ensuite irrémédiablement ramené vers cette décennie où tout semblait possible et où beaucoup (sinon tout) semble avoir été tenté. Non que le reste soit redite, mais les seules véritables innovations, à quelques exceptions près, ont l'air de n'avoir été que purement « techniques » (démocratisation du *home studio*, avancée de l'informatique et des techniques d'enregistrement, développement et démocratisation des synthétiseurs…). Certes, de nouveaux courants naissent (et disparaissent) durant les trente-cinq à quarante années nous séparant de la période qui nous occupe ici (1965-1970). De nouveaux groupes, de nouvelles esthétiques émergent et veulent faire table rase du passé le plus récent. Mais, globalement, tous, à un moment ou un autre, nous ramènent à ces cinq années fondatrices.

Il n'est donc pas anodin de dire qu'*in fine* la deuxième moitié des *Sixties* apparaît comme le ferment sinon le fondement de toute la musique pop rock à venir. Des courants, liés à des structures formelles (le rock progressif), à un sentiment de révolte (le punk anglais – quoiqu'en grande partie affaire de marketing, préfiguré par des groupes américains comme MC5 ou The Stooges, peut-être plus sincères au fond) ou à une esthétique (le gothique de Siouxsie and the Banshees, la froideur morbide de The Cure période 1980-1982 ou Joy Division) émergeront, mais ne craignons pas de le répéter, l'ensemble des innovations fondamentales semble bien appartenir à cette courte période couvrant les années 1965 à 1970.

Londres 1966-1967

Tonite Let's All Make Love in London, proclame fièrement le titre de ce film culte[1] du *Swinging London* du milieu des années 1960. Londres est bien le centre du monde musical européen et Carnaby Street sa vitrine. C'est là que l'underground agit, s'agite, dans des clubs comme l'UFO et ce sont les Anglais qui, en fin de compte, semblent être les véritables pionniers du *blues revival*. On peut bien sûr toujours trouver que certains se montrèrent bien ingrats (c'est le cas de Led Zeppelin) en ne citant même pas leurs sources, mais il faut reconnaître aussi ce que doivent des Muddy Waters à des groupes comme les Rolling Stones ou Eric Clapton qui mirent toujours un point d'honneur à mettre au crédit de leurs véritables auteurs les titres qu'ils interprétaient. C'est dans la capitale anglaise également que le psychédélisme de la côte ouest des États-Unis va trouver un terrain de développement favorable, et c'est dans cet univers que débarque Hendrix. Il va côtoyer l'underground. Une photo le montre entouré des musiciens de Pink Floyd, de Move et de bien d'autres. Il va, de fait, rencontrer les plus fameux représentants de l'école dite de Canterbury avec Soft Machine. Surtout, c'est là qu'il va, avec l'aide de son producteur (Chas Chandler[2]), fonder le Jimi Hendrix Experience, recrutant deux musiciens venus d'univers différents : Mitch Mitchell (né en 1947), batteur dont le modèle n'est autre qu'Elvin Jones, accompagnateur de John Coltrane, et Noël Redding (1945-2003), qui par la force des choses se mettra à la guitare basse. Ce dernier, guitariste à l'origine, ne tardera pas à en ressentir une certaine frustration. Le Power Trio ainsi formé (à l'image du « super » groupe Cream, formé d'Eric Clapton, Ginger Baker et Jack Bruce), Hendrix peut enfin entrer en studio enregistrer son premier titre, qui sera d'ailleurs une reprise : *Hey Joe*.[3]

C'est d'Angleterre que va naître et grandir le « phénomène Hendrix ».

---

1. Documentaire de Peter Whitehead sur la scène londonienne, tourné en 1967.
2. Ancien bassiste des Animals, groupe qui connut la gloire avec *House of the Rising Sun* (repris sous le titre *Les Portes du pénitencier* par Johnny Hallyday). Né en 1938, Chandler meurt d'un cancer en 1996.
3. Titre composé (ou plutôt déposé) par Billy Roberts et notamment enregistré par Tim Rose. Voir aussi page 8 et page 20.

Le psychédélisme

Le psychédélisme (littéralement ouverture de l'âme, des sens) est indéfectiblement lié aux expériences hallucinogènes qui, selon Aldous Huxley (1894-1963), toxicomane consommateur de mescaline, favorisaient un certain élargissement de la conscience permettant d'atteindre le divin. [Huxley, *The Doors of Perception*][4] L'usage du LSD préconisé par Timothy Leary[5] (1920-1996) allait devenir un élément prépondérant de la culture psychédélique. Quoiqu'interdit aux États-Unis dès 1965 et en Angleterre en 1966, il allait bientôt faire des ravages chez les jeunes. Les « victimes » célèbres sont nombreuses, entre ceux qui succombèrent et ceux qui, comme Syd Barrett (1946-2006), se « grillèrent » littéralement le cerveau. Notons au passage combien la France « gaullienne » semble éloignée de tout cela !

Lié à la musique pop (le premier Pink Floyd, avec *The Piper at the Gate of the Dawn*, en est un des représentants les plus illustres) le mouvement touche également les arts graphiques et notamment les affiches aux mouvements et enchevêtrements de courbes sinueuses rehaussées de couleurs vives, transcriptions graphiques des expériences sensorielles ressenties lors de l'absorption de substances illicites. La pochette américaine de *Are You Experienced?* (la jaune) reproduit ce type de graphisme. La photo centrale, déformée, ajoute encore à cette perception modifiée du réel.

Le cinéma n'est pas en reste et les Beatles – déjà auteurs d'un album psychédélique à souhait avec *Sergent Pepper's Lonely Heart Club Band* – se livreront à des expériences cinématographiques « psyché » avec *Yellow Submarine* (film d'animation) ou le *Magical Mystery Tour*. Kubrick, à la toute fin de *2001, l'Odyssée de l'espace*, se livre aussi à l'expérience psychédélique dans la quatrième partie du film, intitulée *Jupiter and Beyond* (Jupiter et au-delà). Sur un montage sonore de trois pièces de Ligeti, *Lux Æterna*, *Atmosphères* et *Requiem*, il délivre un déluge de couleurs vives dont la vitesse contraste avec le statisme des pièces du compositeur hongrois. Sensation étrange mais grand moment de cinéma.

D'autres films, comme *Zabriskie Point*, *Blow Up* (Antonioni) ou *Les Chemins de Katmandou* (Cayatte, d'après Barjavel) voudront montrer les images d'une jeunesse cherchant de nouveaux chemins qui la conduiront trop souvent à la perdition ou à la mort.

Le psychédélisme fut assez bref. Né au milieu des *Sixties*, il ne survivra pas à la décennie qui l'a vu naître. Un bref retour au début des années 1980 s'est fait sentir avec notamment *A Kiss in the Dreamhouse* (1982) de Siouxsie and the Banshees, *The Top* de The Cure (1984) ou l'album de *The Glove* (1983, avec Robert Smith de The Cure et Steve Severin de Siouxsie and the Banshees).

Recherches sonores

Le guitariste est un de ces explorateurs qui, partant à la recherche de mondes nouveaux, découvrent un jour un univers qu'ils vont à ce point marquer que leur nom y sera définitivement attaché. Il y a cependant deux Hendrix : d'une part la « bête de scène », roi de l'esbroufe,[6] fracassant sa guitare sur scène, défonçant les amplis, jouant avec les dents, la langue, derrière le dos, entre les jambes et, dans un travail plus sonore, jouant avec le *feed-back* et le larsen, allant plus loin que les Who, maîtres jusqu'alors incontestés de la destruction de matériel, en incendiant sa guitare. D'autre part, l'homme de studio, capable de *jammer* des heures entières pour faire émerger de nouvelles compositions, mais aussi et surtout montrant au fil des albums une maîtrise des techniques de studio de plus en plus grande, jouant avec l'effet sonore, le montage et la bande magnétique comme avec les cordes de sa guitare.

---

4. C'est d'ailleurs cet ouvrage, publié en 1954, qui a inspiré aux Doors le nom de leur groupe.
5. Docteur en psychologie, Leary découvre lors d'un voyage au Mexique la psilobycine, substance contenue dans les champignons hallucinogènes. De retour à Harvard, où il enseigne, il entreprend dès 1960, avec ses étudiants, des recherches sur l'effet de cette substance, puis sur le LSD (Lyserg Saüre Diäthylamid), défendant les bienfaits thérapeutiques de cette drogue. Écarté de Harvard en 1963, il continue de travailler à New York dans un manoir appelé Millbrook. Surveillé par le FBI, il est condamné pour détention de drogue et incarcéré. Après son évasion en 1970, il se réfugie à Alger. Sa mort a été enregistrée en vidéo, et un film en a été tiré…
6. Tous les « trucs » de Hendrix, à l'exception de l'incendie de guitare, c'est-à-dire le jeu derrière la tête, avec les dents ou la langue, avaient déjà été utilisés par d'autres *bluesmen*.

Certes, la recherche de mondes sonores inexplorés était dans l'air du temps et les préoccupations liées au timbre sont l'un des phénomènes les plus marquants de la création musicale du XX^e siècle. Cette recherche touchait tous les genres, depuis la musique la plus savante (avec bien entendu les « dispersions » du timbre liées aux techniques sérielles, mais aussi des expériences sur les masses sonores, sur le spectre avec Ligeti qui peu ou prou, conduira aux recherches de l'école spectrale des années 1970), jusqu'au jazz. Les années 1960 sont marquées par l'émergence d'un « genre » nouveau avec les productions de Miles Davis, qui électrifie le *combo jazz* (*In a Silent Way, Bitches Brew*),[7] et adopte même vers la fin de cette période et durant la première moitié des années 1970 la pédale *wah wah*.[8] On ne peut pas non plus oublier les débordements sonores du *free jazz* ou encore (bien qu'il ne se soit lié à ce mouvement qu'à la toute fin de sa vie) les recherches sonores de John Coltrane[9] : son « tapis (couverture) de sons » (*sheet of sounds*), sensible dès la période Atlantic (début de la décennie), atteint son apogée avec les albums livrés au label Impulse. On pense particulièrement au chef-d'œuvre qu'est *A Love Supreme* (1964) et au *Live in Japan* (1967), ultime témoignage en public du saxophoniste.

Les groupes pop ne sont pas en reste et s'il existe peu de témoignages enregistrés des premières prestations *live* du Pink Floyd période Syd Barrett, les témoins sont encore assez nombreux pour décrire un déluge de sons dont la seule preuve tangible reste la version enregistrée d'*Interstellar Overdrive*[10] sur le premier album de 1967.[11]

L'émergence du studio

Avec une musique électroacoustique en pleine adolescence, les manipulations de studio vont également gagner les productions pop rock – quand nous ne serons pas face à un fructueux mélange des genres comme la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry et Michel Colombier. Les Beatles, renonçant à la scène pour se consacrer au studio, produisent *Tomorrow Never Knows* (en 1966 sur l'album *Revolver*), *Strawberry Fields Forever* (1967), compilation « montage » de plusieurs versions enregistrées de la même chanson, ou encore *Revolution 9* (sur le « double blanc » en 1969). Pink Floyd, en 1969, sur l'album studio du double *Ummagumma* présente des manipulations identiques, notamment avec *The Grand Vizier Garden Party* du batteur Nick Mason, ou bien avec *Several Species of Small Furry Animals Gathered Together and Grooving with a Pict* de Roger Waters.[12] Frank Zappa n'est pas en reste en produisant en 1967 *Lumpy Gravy*. On pourrait évoquer encore l'éphémère groupe White Noise qui en 1967 livre un album novateur dans lequel le travail de studio s'avère être prépondérant. Ce seul corpus suffirait à témoigner des « révolutions » qui commencent à hanter les studios d'enregistrement.[13]

7. Voir les coffrets *Complete In the Silent Way Sessions* (Columbia) et *Complete Bitches Brew Session* (Columbia), ainsi que les *live* enregistrés à cette époque, notamment *Black Beauty, Miles Davis at Fillmore West* (Columbia).
8. Une collaboration avait été envisagée entre Miles Davis et Jimi Hendrix, à une période où ce dernier se tournait vers le jazz. Ce projet n'a pas abouti, à cause des prétentions financières de Miles Davis semble-t-il.
9. Coltrane, qui enregistre quelques faces sous son nom pour Prestige, signe à la fin des années 1960 un contrat avec la firme Atlantic. Il sort quatre albums sous ce label : *Giant Steps* (1959), *My Favorite Things* (1960), *Olé* (1961) et *Coltrane's Sound* (1960). [Gerber] Il rejoint ensuite le label Impulse.
10. Signalons toutefois qu'il existe désormais sur le marché une version antérieure à celle du premier album, destinée au film de Peter Whitehead *Tonite Let's All Make Love in London*. Cette version, plus longue (16 min 46 s contre 9 min 32 s pour l'album) est également plus proche des prestations scéniques du Floyd de l'époque. Voir l'ouvrage de Christophe Pirenne [Pirenne, p. 92] et la vidéo *Pink Floyd London 1966-1967*.
11. *The Piper at the Gate of the Dawn*, enregistré, pour l'anecdote, en même temps que le *Sergent Pepper's Lonely Heart Club Band* des Beatles et dans le studio voisin.
12. Les « bruits » enregistrés deviendront l'une des marques de fabrique du Floyd des années 1970 même si ces bruits auront un but plus « figuratif » par la suite (la caisse enregistreuse de *Money* dans l'album *Dark Side of the Moon* en 1973, la radio de *Wish You Were Here* dans l'album du même nom de 1975 ou les divers bruits insérés dans *The Wall en* 1979).
13. Je prépare par ailleurs une étude sur cette interaction entre musique pop et manipulation de studio.

Freak'n'Funky[14] ou le style et l'idée : analyse de l'écriture hendrixienne

Hendrix et la guitare : un jeu hors norme ?

Jimi Hendrix semble donc bien s'inscrire dans une mouvance esthétique globale de recherches sonores. Son originalité est peut-être d'avoir appliqué ses recherches sonores non pas à une globalité, mais pour l'essentiel à son instrument fétiche : la guitare.

Biographie

1942 : naissance à Seattle
1958 : décès de sa mère
1959 : première guitare électrique, commence à jouer dans des groupes
1961 : s'engage dans un régiment de parachutistes
1962 : blessé à la cheville, est réformé, commence à tourner et effectue son premier Chittlin Circuit avec les King Kasuals
1964 : s'installe à New York ; joue avec les Isley Brothers
1965 : accompagne Little Richard puis Curtis Knight
3 août 1966 : Chas Chandler, bassiste des Animals d'Eric Burdon, découvre Hendrix au café Wha? de New York : il lui propose de le produire et de le manager, et l'emmène à Londres.
6 octobre 1966 : formation de l'Experience avec Noël Redding (basse) et Mitch Mitchell (batterie)
13-18 octobre 1966 : premiers concerts en France (ils jouent trois ou quatre titres) en première partie de Johnny Hallyday
16 décembre 1966 : parution de *Hey Joe*, premier 45-tours (en face B, *Stone Free*, première composition enregistrée de Jimi Hendrix)
12 mai 1967 : parution anglaise de *Are You Experienced?*
18 juin 1967 : festival de Monterey, Californie
1er décembre 1967 : sortie de *Axis: Bold as Love* (on trouve parfois comme date le 24 novembre, Peter Doggett semble pourtant confirmer celle de décembre [Doggett, p. 15])
25 octobre 1968 : *Electric Ladyland*.
18 août 1969 : Woodstock
octobre 1969 : formation de Band of Gypsys avec Buddy Miles (batterie) et Billy Cox (basse)
12 juin 1970 : album *Band of Gypsys* (album *live* enregistré le 31 décembre 1969 au Fillmore East de New York)
Juin-août 1970 : enregistrements aux studios Electric Lady enfin ouverts
30 août 1970 : concert à l'île de Wight
6 septembre 1970 : dernier concert de Jimi Hendrix au Love And Peace Festival sur l'île de Fehmarn (Allemagne)
18 septembre 1970 : décès de Jimi Hendrix à Londres
1er octobre 1970 : obsèques à Seattle dans l'intimité

Il a sans aucun doute fait évoluer la façon dont a été perçue et employée la guitare électrique. S'il y eut des précurseurs, ils ne surent sans doute pas exploiter dans la durée les innovations entrevues : c'est le cas de Johnny Guitar Watson (1935-1996) qui, dès 1954, se lançait avec son morceau *Space Guitar* dans un flamboiement d'effets divers,[15] préfigurant plus de dix ans avant *Are You Experienced?* ce qui allait faire le succès et la postérité de Hendrix. Il est cependant courant de dire que le guitariste a « inventé » la *back line* du guitariste moderne. Il est incontestable qu'il y a, dans le domaine de la guitare électrique, un « avant » et un « après » Hendrix.

En dehors des effets « extérieurs », destinés à modifier le timbre originel d'une guitare électrique simplement branchée dans un amplificateur (et déjà là, le choix de l'instrument et de l'amplificateur peut être déterminant), entrent en ligne de compte un certain nombre de facteurs propres à « l'homme Hendrix » : son touché, son phrasé, ses compétences techniques, la morphologie particulière de ses mains, entraînant une « écriture » ou, plus exactement, un « geste » caractéristique, qui dessine les contours de son style propre.

Le geste comme écriture

Cette notion de « geste » me paraît fondamentale et il me faut, avant toute investigation dans l'œuvre même, préciser un point : toutes les partitions que l'on peut trouver, celles éditées comme les exemples musicaux que l'on trouve dans cet article, ne peuvent être que la transcription d'un « geste » musical achevé (puisqu'enregistré). On peut d'ailleurs s'interroger sur l'utilité, dans le cadre de la musique populaire non écrite, de s'appuyer sur des partitions qui ne sont en fait que des comptes rendus. Paul Gontcharoff le souligne à juste titre lorsqu'il estime « qu'une application des outils d'analyse élaborés au contact de la musique classique risque de manquer l'essentiel d'un morceau de rock. » [Gontcharoff, p. 63]. Les exemples

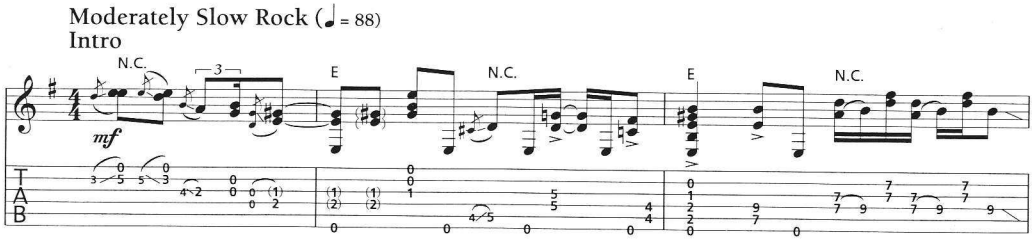
14. C'est ainsi que Hendrix qualifiait sa musique.
15. Johnny Guitar Watson explore en fait dans ce morceau toutes les possibilités offertes par le nouvel ampli Fender équipé d'une « réverb ».

musicaux que j'intègre malgré tout dans mon discours, (exemples que l'on considère comme « officiels » puisque publiés désormais avec l'assentiment des ayants droit de Hendrix), ne visent qu'à éclaircir mon propos et ne sauraient remplacer ce qui, depuis que les collectages sont ainsi possibles, traduit au plus juste le fait même, le geste improvisateur, les variables perceptibles d'une interprétation à l'autre, je veux parler de l'enregistrement.

Le problème se pose également en termes techniques d'écriture musicale. La codification établie par des siècles d'histoire de l'écriture musicale[16] s'avère insuffisante à traduire toutes les variabilités d'un jeu guitaristique ayant considérablement évolué. Les moyens actuels peinent à rendre véritablement lisible un geste instrumental qui use de modes de jeu que l'on commence à peine à codifier : c'est ainsi que les transcriptions pour guitare de partitions pop rock sont toujours accompagnées d'une légende reprenant toutes les notations correspondant à des gestes (*bend* quart de ton, demi-ton, ton ou plus ; *bend* et retour à la note de base, *pre-bend*, etc.).[17]

Hendrix ne savait ni lire ni écrire la musique. « Il n'utilisait pas de termes musicaux tels qu'arpège ou ce genre de truc. Jimi parlait de couleurs et de sons. Il disait : "fais le sonner comme l'océan. Je veux que ça sonne comme le vent ici" », explique Velvet Turner.[18] Il connaissait en revanche toutes les positions et renversements possibles d'un accord ou d'une grille d'accords sur le manche de sa guitare. Les partitions de Hendrix, quelles qu'elles soient, ne peuvent donc être que des partitions descriptives[19] d'un geste créé sur le moment, pouvant certes être reproduit « à l'identique », mais pouvant également subir des altérations ou des modifications lors d'autres interprétations.[20]

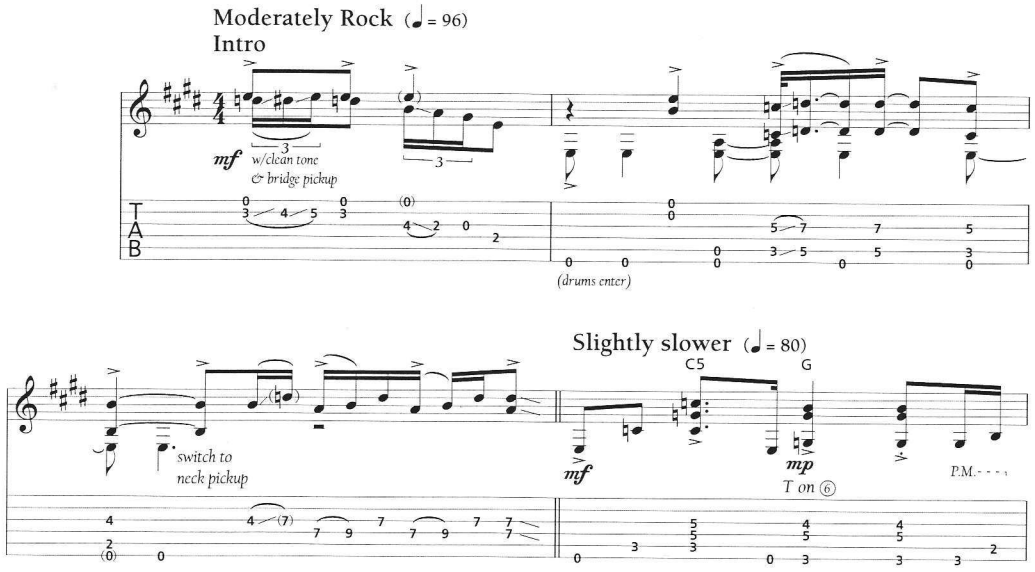
J'en veux pour preuve la phrase introductive de *Hey Joe*. La version studio (c'est-à-dire la version « officielle » sortie en *single*) donne ceci :[21]



Exemple 1
Début de *Hey Joe*, version *single*

16. Voir à ce propos l'excellent ouvrage de Jean-Yves Bosseur : *Du son au signe, histoire de la notation musicale*. [Bosseur]
17. Pour une plus grande lisibilité des exemples musicaux, un lexique (page 33) regroupe les éléments de jeu que l'on retrouve dans les extraits présentés ici.
18. « *He didn't use musical terms like arpeggios or all that stuff. Jimi talked about colors and sounds. He said: "make it sounds like the ocean. I want it sounds like the wind here."* » [*The Jimi Hendrix Experience*] Les autres traductions correspondent aux sous-titres de la vidéo *Electric Ladyland* parue chez Eagle Vision.
19. Que l'on opposera donc aux partitions prescriptives qui, elles, sont comme une « ordonnance » indiquant au transcripteur (l'interprète) la musique telle qu'elle doit être jouée, telle que l'a voulue de manière fixée le compositeur. On peut se reporter à l'article de Charles Seeger dont la traduction en français a été publiée en 1991 par la revue *Analyse Musicale*. [Seeger] Il y distingue la « notation prescriptive » qu'il décrit comme une « épure où serait indiqué comment une musique devrait être jouée » de la « notation descriptive » qui est « un compte rendu de la manière dont elle a été effectivement jouée lors d'une exécution particulière », ce qui corrobore tout à fait notre propos et justifie le recours pour l'analyse à ces « descriptions » d'un geste. On peut bien entendu modérer ces propos en évoquant les œuvres « ouvertes » qui ont fleuri dans les années 1960, laissant une libre part d'interprétation aux musiciens, ou encore les partitions baroques qui n'incluaient pas dans l'écriture les ornementations diverses – et codées – que pouvaient ajouter les interprètes, non plus que les cadences que l'on pourrait comparer aux solos hendrixiens puisque, sur une grille donnée, l'interprète laissait libre court à son imagination et donnait l'étendue de sa technique. On remarquera également que nombre de partitions contemporaines (en musique dite « savante ») ont tendance à s'éloigner d'une notation purement prescriptive pour laisser la place à une description de ce que peut être l'œuvre. Paradoxalement, ces relevés deviennent prescriptifs dès lors que tout apprenti guitariste voulant intégrer dans son jeu la technique hendrixienne se conformera scrupuleusement à ce qui est écrit.
20. En 1967, Hendrix déclarait au magazine *Rolling Stone* : « Vous voulez que nous jouions sur scène la réplique exacte de ce que vous avez entendu sur nos disques. Nous pourrions aussi bien monter une pantomime et passer les bandes préenregistrées. Mais est-il bien utile que vous vous dérangiez ? [...] Pourquoi ne pas admettre qu'un même morceau peut être interprété de trois, de quatre façons différentes ? Il est des soirs où j'ai besoin de quitter les sentiers battus, et si je déforme totalement tel ou tel titre, eh bien c'est l'occasion de connaître une version toute autre dudit titre. » [Feller, p. 122]
21. Hendrix accordait parfois sa guitare un demi-ton en dessous. L'écriture reste cependant la même et nous avons choisi de conserver une transcription tenant compte des doigtés réellement joués. Nous adhérons ici aux propos de John Perry qui

Dans la version publiée dans la partition *The Jimi Hendrix Concerts* (relevé donc d'un geste pendant le concert donné au Berkeley Community Theater en Californie le 30 mai 1970), cette phrase introductive devient :

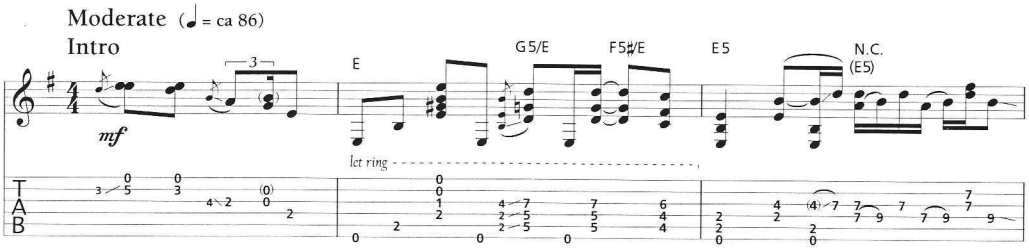


Exemple 2

Hey Joe, version live 1970

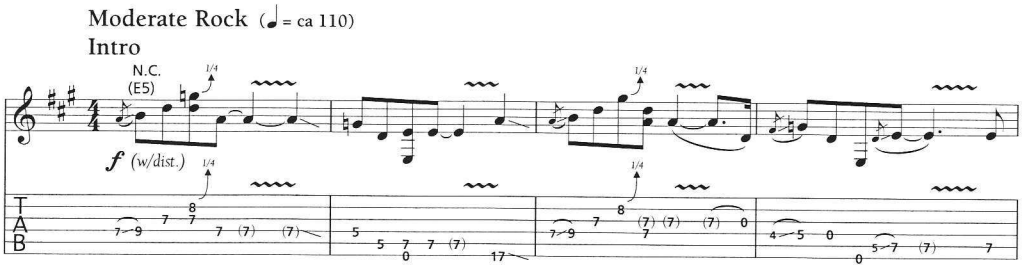
On remarquera dans cette version que Hendrix joue une grille complète du couplet (début indiqué *Slighty slower* sur l'exemple) avant d'introduire le chant.

Dans les *BBC Sessions*,[22] cette intro, très proche de la version studio « officielle », nous avons :

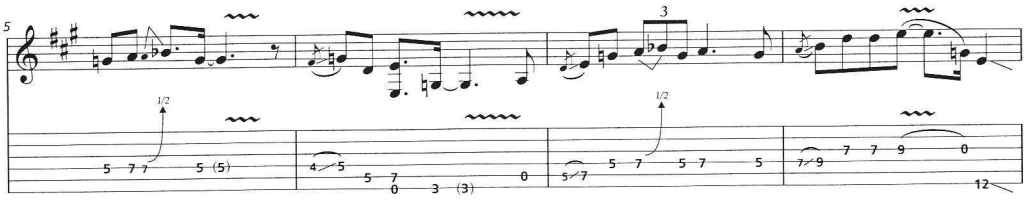


Exemple 3

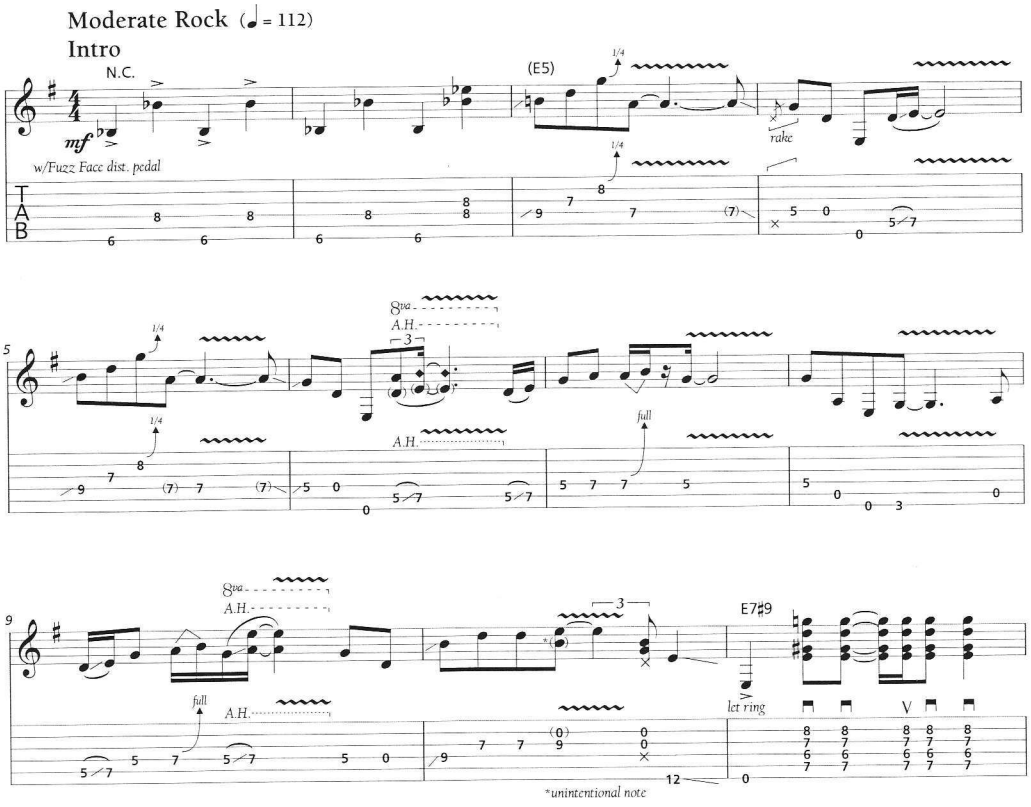
Hey Joe, *BBC sessions*

Si l'on s'en tient au corpus retenu ici, on peut constater, pour *Purple Haze*, que le *riff* pentatonique[23] n'est pas joué « exactement » de la même manière d'une version à l'autre, comme le montrent les exemples 4 et 5.

estime à juste titre que c'est la forme de l'accord qui compte et non le diapason. « *It's the shape that gives each guitar chord its own sound.* [C'est la forme qui donne à chaque accord de guitare son propre son.] » [Perry, p. 69] Nous signalerons simplement les extraits dans lesquels l'accord de la guitare est (de l'aigu au grave) *mi♭, si♭, sol♭, ré♭, la♭, mi♭*.

22. Double disque compact sorti après la version intitulée *Radio One*, voir discographie page 37.

23. Voir aussi page 22.

Exemple 4

Purple Haze, *BBC sessions*



Exemple 5

Purple Haze, version *single*

Outre le fait que, dans les partitions officielles, l'intro a été omise pour la version *BBC* (alors qu'elle est parfaitement audible derrière la présentation du commentateur), les mesures 5-6 de l'exemple 4 et les mesures 7-8 de l'exemple 5 diffèrent sensiblement. Les doigtés mêmes inscrits dans la tablature sont dissemblables sans que l'on puisse affirmer s'il s'agit de ceux *effectivement* joués par Hendrix dans ces deux versions[24] ou d'un choix du transcripteur (Andy Aledort pour les relevés de l'album *Are You Experienced?* et Dave Whitehill pour le recueil *Radio One*).

Ces quelques exemples suffisant à appuyer ma démonstration, le lecteur aura soin de garder toujours à l'esprit cette particularité lorsque j'entrerai dans une analyse plus approfondie des versions retenues, c'est-à-dire celles figurant sur les albums « studio » du guitariste. Les exemples écrits n'ont qu'une valeur documentaire : rien ne vaut, pour le genre de musique abordé ici, l'écoute pure et simple.

24. Je connais au moins une version filmée par la BBC de *Hey Joe*. Hendrix y joue le chorus avec les dents. Il ne peut s'agir de la transcription présentée dans le recueil *Radio One*.

Le matériel : fonction et importance

« Donnez à n'importe qui une guitare Les Paul et il deviendra Eric Clapton ? Cela n'est pas vrai. »

Roger Waters, Pink Floyd

Le matériel et ses performances

Le matériel est une chose, son usage en est une autre. Certes, le son de Hendrix ne serait sans doute pas identique en l'absence de *fuzz*, écho et autre *wah wah*, mais ce qui importe pour obtenir le son hendrixien est d'en faire un usage conforme à celui du guitariste et donc de mêler technique instrumentale et maîtrise des effets utilisés. Sans doute une partie de ces effets ont-ils été expérimentés et découverts par hasard, il n'empêche que, pour paraphraser Waters, on ne devient pas Hendrix en s'achetant une Fender Stratocaster et un ampli Marshall.

Un son nouveau ?

Hendrix est celui par qui la guitare électrique ne fut plus jamais la même. Fut-il un précurseur ? Il eut, sinon le mérite de tout découvrir, celui d'en faire un usage que personne n'avait fait avant lui avec, dirons-nous, autant de constance.

Détaillons le matériel utilisé par Hendrix. Une guitare, un ampli et quatre grands effets vont marquer son son. Tout d'abord la guitare : pour l'essentiel une Fender Stratocaster.

La Fender Stratocaster

Leo Fender se fit d'abord connaître en sortant à l'aube des années 1950 la Fender Broadcaster qui, pour des questions de droits, allait bientôt devenir la Fender Esquire, puis la célébrissime Telecaster. D'une conception simple, cette guitare *solid body* allait rencontrer, malgré des débuts difficiles,[25] un succès commercial qui dure aujourd'hui encore, poussant Leo Fender à en inventer une autre : ce sera la Stratocaster. Lancée en 1954, elle est dotée de trois micros simple bobinage (ce sera la première guitare électrique *solid body* à en être équipée), d'une barre de vibrato et d'un double *cut away*, c'est-à-dire d'une caisse découpée de telle façon qu'elle permet un accès facile aux cases les plus hautes. Les boutons de réglage de tonalité et volume sont également placés de telle manière que le musicien peut modifier les réglages de sa guitare tout en jouant (ce qui n'est pas le cas sur une Gibson Les Paul ou une Fender Telecaster).[26] Autre élément d'importance : la tige de vibrato (souvent improprement appelée trémolo) qui permet de désaccorder en les abaissant l'ensemble des cordes, donnant naissance à des modes de jeu dont Hendrix usera en de nombreuses occasions.[27] Notons que cette double découpe aura peut-être influencé le choix de Jimi Hendrix, gaucher jouant sur des modèles de droitiers. D'abord marqué par l'image de Buddy Holly et de Hank Marvin, guitariste des Shadows (c'est sur une Stratocaster qu'est joué *Apache*), Jimi Hendrix deviendra, avec Eric Clapton (qui passe de la Les Paul à la Strato au début des années 1970) et David Gilmour, l'un des plus grands promoteurs de ce modèle. L'« apprenti Hendrix » va d'abord se tourner vers ce modèle pour s'approcher au plus près du son du *voodoo child*, branchant sa Fender Stratocaster dans un ampli Marshall de préférence.

À la fin de sa courte carrière, Hendrix (que l'on vit jouer sur une Gibson Les Paul ou encore une Gibson SG) lui préférera le modèle sorti à la fin des années 1950 des usines Gibson de Kalamazoo, et dont la production, faute de succès, avait dû être interrompue, la Flying V. L'utilisation de ce modèle par Hendrix en relancera la production.

Soulignons que le guitariste semblait être peu attaché à ses instruments : il en a possédé plusieurs dizaines qu'au choix il fracassait sur scène, enflammait, ou simplement donnait à qui lui demandait.

---

25. Nous renvoyons pour plus de détails à l'ouvrage de Tony Bacon et Paul Day : *The Fender Book, la légende des guitares électriques Fender*. [Bacon & Day]
26. Ce dernier point importe peu pour le cas Hendrix qui jouait à l'envers et avait donc les boutons de réglage placés en haut.
27. Ces modes de jeu peuvent être plus ou moins marqués, les plus « parlants » étant sans doute ceux du fameux *Star Splangled Banner* (à Woodstock) ou du *Machine Gun* de l'album *Band of Gypsys*.

Les effets

L'utilisation des effets est, chez Hendrix, soit le résultat d'une découverte (la pédale *wah wah* en écoutant Frank Zappa), soit celui d'une collaboration étroite avec un « inventeur », Roger Mayer.

Les effets principaux nécessitant une pédale sont la *fuzz*, la *wah wah* et l'*octaver* (ou *octavia*).

- La *fuzz* : c'est un effet de type distorsion. Le gain est à fond, les graves et aigus sont renforcés.
- La *wah wah* : en fait une simple pédale sur laquelle on agit de haut en bas (haut = ouvert ; bas = fermé) et agissant sur les fréquences aiguës, allant du tout aigu à l'absence totale. La grande force de Hendrix était de maîtriser cet effet en jouant sur toutes les modifications intermédiaires possibles (semi-ouvert par exemple).
- L'*octaver* : encore une « invention » de Roger Mayer qui permet de « doubler » un son à l'octave. Le principe est basé sur un générateur d'enveloppe, des filtres, et un modulateur d'amplitude.
- Le *feed-back* (ou larsen) : pas besoin de pédale pour ces effets. Il suffit de jouer fort et de présenter la guitare face à l'ampli. Le son sortant de l'ampli sera repris par les micros puis renvoyé dans l'ampli puis repris par les micros, etc. C'est cette boucle qu'on appelle *feed-back*. Il diffère suivant la place que l'on occupe face à l'ampli, et le mouvement que l'on crée. Hendrix savait parfaitement en utiliser toutes les subtilités en s'aidant aussi de sa barre de vibrato.

Enfin, Hendrix se servait de sa guitare comme générateur de sons non seulement en jouant sur et avec les cordes, mais également avec chaque élément de l'instrument.

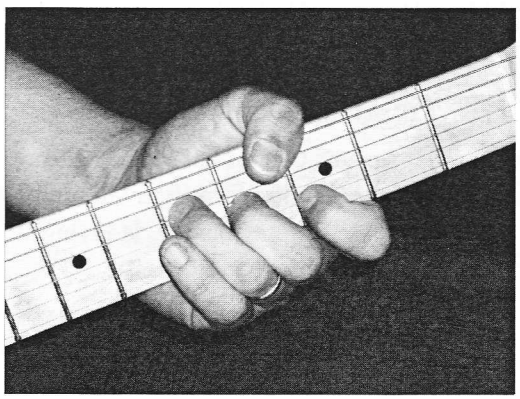
> Hendrix exploitait le potentiel de chaque élément mécanique, non musical de son instrument : des composants qui n'avaient jamais été pensés pour produire du son. Au volume sonore qu'utilisait Jimi, la plupart des guitares (y compris sa préférée, la Fender Stratocaster) se transformaient eneffectivement en microphone. L'ensemble de l'instrument (et pas seulement les cordes) devient réactif. Des sons qu'aucun fabricant n'avait prévus peuvent être produits en tapant le manche, secouant le corps, [...], tendant et serrant ces parties de cordes situées au-delà du sillet et non susceptibles d'être jouées.[28] [Perry, p. 31]

On trouve bien entendu d'autres effets comme le *delay*, le *phasing*, le *rotovibe*...

La technique

Le jeu de Hendrix
Position des mains

Hendrix avait des mains extraordinairement longues qui lui permettaient de jouer sur des écarts qu'il est parfois difficile de reproduire ou qui, pour le moins, sont inconfortables pour un guitariste doté de mains moins grandes.



La position de sa main sur le manche est déterminante : Hendrix va utiliser son pouce comme élément non pas de stabilité sous le manche (comme le préconise une tenue « classique »), mais comme un élément mouvant qui peut à son tour « fretter » les cordes (c'est-à-dire appuyer sur les cases). L'index ainsi libéré ne barre pas la totalité du manche, se contentant de minibarrés sur deux, trois ou quatre cases (le pouce est là pour les cordes graves). Il laisse donc libre le jeu des autres doigts qui peuvent plus aisément créer des lignes mélodiques autour de l'accord de base, le pouce et l'index « enserrant » littéralement le manche (voir illustration ci-contre).

28. « *Hendrix exploited the potential of every mechanical, non-musical part of his instrument : components never intended to produce sound. At the volume levels Jimi used, most guitars (including his favourite, the Fender Stratocaster) effectively turn into microphones. The whole of the instrument (not just the strings) becomes responsive. Sounds no manufacturer were intended can be produced by tapping the neck, shaking the body* [...] *bending or squeezing those parts of the strings that lie beyond the fretboard and were never designed to be played.* »

Cette technique, décriée par les puristes,[29] est constamment utilisée par le guitariste et lui sera particulièrement utile dans les rythmiques que j'appelle « hybrides » (voir page 14).

L'illustration ci-contre permet également de voir la position de sa main droite (main gauche pour un droitier), avec l'auriculaire (et parfois l'annulaire et le majeur) prenant appui sur la partie inférieure de la table. Hendrix chantait tout en s'accompagnant : il y a fort à parier que cette position lui permettait de se situer dans l'espace sans avoir à constamment contrôler du regard l'endroit où se trouvait sa main. Cette position n'est évidemment pas permanente, elle est surtout pratique pour un jeu sur les quatre cordes aiguës. On peut voir des photos du guitariste avec la main en suspension.

Le *flatpicking*

Hendrix est un spécialiste du *flatpicking*, technique de jeu dérivée du *picking* (le guitariste y est à la fois bassiste, rythmicien et mélodiste), mais dans laquelle, au lieu de jouer avec les doigts (parfois un onglet au pouce), on joue à l'aide d'un médiator. Cette technique donne un jeu dans lequel les sauts de cordes importants sont parfois nombreux ; c'est le cas chez Hendrix. Jouer ainsi demande une très grande précision de la main droite (main gauche pour Hendrix).

Techniques d'« écriture »

Les rythmiques

Si l'on connaît bien le Hendrix soliste triturant sa guitare en des chorus hallucinés, il ne faut pas oublier le rythmicien hors pair usant parfois, pour une même rythmique, de plusieurs combinaisons de renversements. Différentes typologies marquent son « écriture » rythmique.[30] Les qualificatifs de « *heavy metal* » ou « hard rock » ont souvent été appliqués à la musique du guitariste. La réalité est bien plus subtile et même des rythmiques d'apparence « lourde » cachent en réalité un jeu d'une finesse absolue : les successions d'accords de puissance[31] (*power chords*) qui sont monnaie courante dans bon nombre de morceaux rock, sont en fait assez rares chez lui et ne se trouvent que dans des séquences intégrées aux morceaux, jamais sur un titre entier. C'est le cas par exemple dans *Spanish Castle Magic*, l'un des morceaux les plus « *hard* » du guitariste : cette succession d'accords de puissance se trouve sur le couplet, le refrain étant joué sur un *riff* entendu dans l'intro, d'une structure assez proche du *riff* principal de *Foxy Lady*.

Les rythmiques *funky*

Première typologie, les rythmiques empruntant au *funk*. Hendrix est allé puiser à des sources diverses pour forger son univers musical ; la *soul* et le *funk* en font partie intégrante. De fait, nombre de formules rythmiques (qu'elles soient ou non jouées avec distorsion) empruntent au *groove funky* si bien que l'on pourrait parler de « *hard* » *funk*, appellation certainement plus juste que celle de hard rock.

Les *riffs*[32]

Les *riffs* sont de courtes phrases mélodiques ou rythmiques sur lesquelles sont construites des sections entières d'une chanson (parfois moins), et qui vont lui donner son identité, la rendant très rapidement identifiable. Le plus célèbre ici est celui de *Purple Haze*, mais la manière dont est construite rythmiquement la séquence d'accords de l'introduction

29. Dans un ouvrage intitulé *La Guitare selon Segovia*, on trouve écrit au chapitre « technique du barré » : « Le pouce n'est *jamais* utilisé pour barrer les cordes graves. Quiconque le fait montre qu'il est ignorant ou incapable… ou peut-être les deux. En effet, cette façon d'utiliser le pouce serait le meilleur moyen de faire obstacle au jeu correct des autres doigts de la main gauche. » [Bobri] Éloquent, même s'il faut reconnaître qu'un manche de guitare électrique n'a pas tout à fait la même dimension que celui d'une guitare classique (ou cordes nylon) et que Segovia et Hendrix ne jouaient pas tout à fait la même musique…

30. J'assimile ici le terme d'« écriture » à celui de « geste ».

31. On appelle « accords de puissance » ou « *power chords* » des accords souvent joués sur trois cordes uniquement et qui ne comportent que la quinte et l'octave. On les note avec le chiffre 5. *Do*5 ou *C*5 est ainsi un accord ne comportant que la quinte et l'octave, sans tierce.

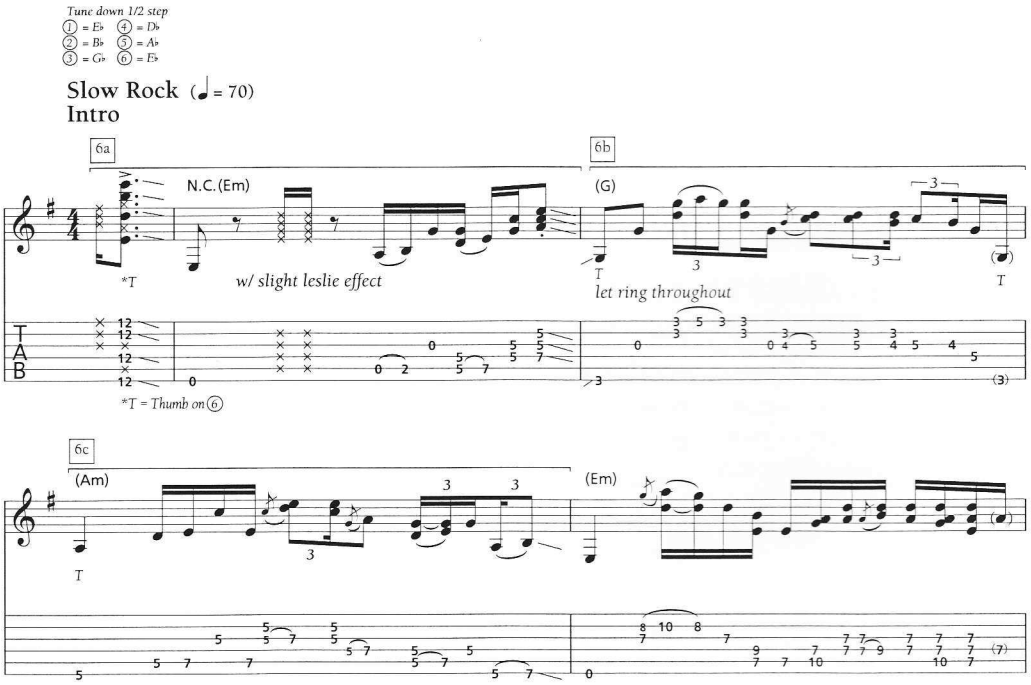
32. Ce terme est habituellement employé pour le jazz ou le rock, mais les *riffs* existent bel et bien dans la musique savante « classique ». Ainsi la main gauche du piano dans *Le Roi des aulnes* de Schubert joue-t-elle un véritable *riff*.

d'*All Along the Watchtower* permet de l'inclure dans cette typologie : avec un autre rythme, cette même séquence donnerait un tout autre morceau. Ce mélange rythme-accord le rend immédiatement reconnaissable.[33] On peut multiplier les exemples tant la musique de Hendrix en est truffée : celui de *Foxy Lady*, ceux de *Spanish Castle Magic*, déjà cités ; *riffs* de *Message to Love*, de *Stone Free*, *Manic Depression*, *Wait Until Tomorrow*, etc.[34]

Les hybrides (ou mélodico-rythmiques)

L'exemple le plus parfait pour ce genre de typologie reste bien entendu l'intro de *Little Wing*, un modèle du genre. On peut également y ajouter *Castle Made of Sands* ou encore *Bold as Love* (trois morceaux présents sur *Axis: Bold as Love*). Dans ces rythmiques, Hendrix fait tout : il est à la fois le bassiste, le rythmicien et le mélodiste. Ce véritable jeu de contrepoint est dû pour l'essentiel à sa technique si particulière : il utilise le pouce pour la corde grave (voir la mention *Thumb on 6* dans l'exemple 6), ce qui induit l'usage de minibarrés (accords barrés sur une partie du manche seulement).

L'extrait de l'intro de *Little Wing* reproduit ci-après le montre.



Exemple 6
Introduction de *Little Wing*

Cabine leslie. Inventée par Donald Leslie, il s'agit d'un dispositif muni de hauts-parleurs dirigés vers des diffuseurs rotatifs. L'effet rendu est sensiblement équivalent à celui d'un vibrato. Sans entrer dans les détails techniques, le fait que les hauts-parleurs tournent joue notamment sur l'amplitude du son (on le sent s'approcher et s'éloigner) et le panoramique, puisqu'il se déplace de gauche à droite. Une cabine leslie est le plus souvent raccordée à un clavier de type orgue Hammond.

Dès la première mesure, on a des jeux de timbres, notamment avec des cordes bloquées (6a), puis un jeu mélodique sur ce qui n'est en fait qu'une succession d'accords barrés : sur la troisième case (accord de *sol*, le pouce jouant la basse) pour la mesure 2 (6b) et sur la cinquième case (accord de *la* mineur) pour la mesure 3 (6c). Le reste de l'intro fonctionne de la même manière. Certains commentateurs parlent ici d'approche « pianistique » de l'accompagnement, point de vue auquel j'adhère totalement.[35]

Faut-il le préciser ? Un morceau pourra être une combinaison de plusieurs types d'écriture et faire se succéder jeu en accords, *riffs* et rythmes *funk* et rock. *Purple Haze* en est un exemple

33. Ce type de *riff* est une des spécialité d'un groupe comme AC/DC. *Highway to Hell* (la chanson) en est un exemple marquant : il ne s'agit au fond que de la succession des accords de *la*, *ré* et *sol*. C'est le rythme imprimé à cette succession qui lui donne son aspect *riff* et permet d'identifier immédiatement le morceau.

34. Comme nous ne sommes pas en train d'écrire une méthode de guitare, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages de Jean-Jacques Rébillard, *Apprenez à jouer comme Jimi Hendrix* [Rébillard] ou aux deux volumes de la collection Signature Licks publiés par Hal Leonard.

35. « *In this context, his approach to the guitar is more like that of a pianist* [...] *His thumb frets the bass notes, functioning in almost the same manner as a keyboardist's left hand, and the fingers of his fretting hand can be likened to a pianist's right hand.* [Dans ce contexte, son approche de la guitare est plus celle d'un pianiste. Son pouce *frette* les notes basses quasiment de la même façon que la main gauche d'un claviériste, et les doigts de sa main sur le manche peuvent être comparés à la main droite d'un pianiste]. » [*Experience Hendrix transcribed score*, p. 133]

frappant. Hendrix ajoute à l'ensemble une particularité : le jeu en cordes bloquées, qui donne à sa guitare un caractère non pas mélodique ou harmonique, mais purement rythmique. Couplé avec la *wah wah*, ce type de morphologie rythmique se retrouve, par exemple, dans l'introduction de *Voodoo Child (Slight Return)* (voir exemple 16 page 30). Mais il peut également l'utiliser pour souligner ou accentuer un temps de la mesure comme le fait la deuxième guitare (à droite dans l'espace stéréo) sur *Hey Joe*.

Échelles de prédilection

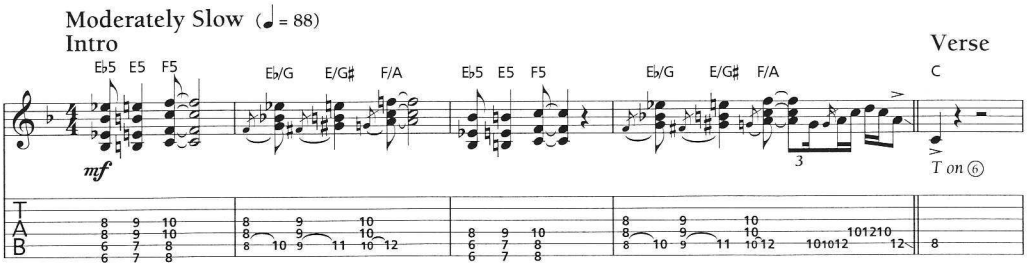
Hendrix emploie souvent les gammes pentatoniques (majeures et mineures), fréquentes dans le blues, leur ajoutant parfois quelques *blue notes* : on en verra des exemples dans *Purple Haze*, *Hey Joe* et *Voodoo Child (Slight Return)* notamment. Il aime particulièrement les gammes brisées (comme le montre le *riff* de *Purple Haze*), jouant sur des intervalles parfois importants.

Les accords fétiches

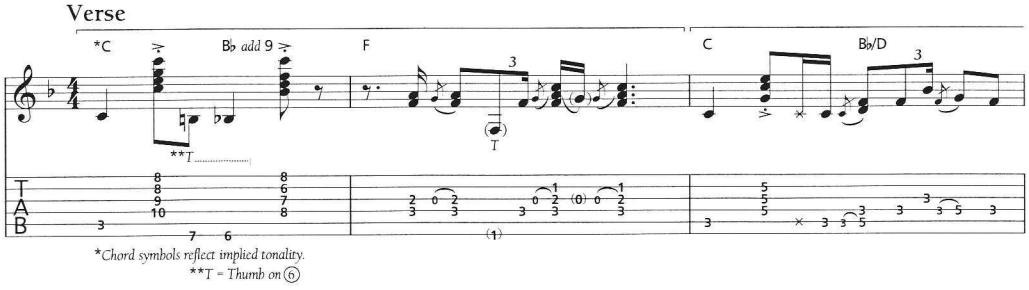
L'accord de 7/9+ (ou 7♯9 suivant les notations) est sans aucun doute l'accord fétiche du guitariste, au point que les guitaristes l'appellent « accord Hendrix » (improprement d'ailleurs, car il ne s'agit pas d'une invention hendrixienne, mais d'un accord courant en jazz par exemple). La particularité de cet accord est de faire entendre en même temps la tierce majeure et la tierce mineure par augmentation de l'intervalle de neuvième (la notation [+] ou [♯] signifie la même chose).[36]

On le trouve à foison dans le jeu hendrixien : sur *mi* dans *If 6 Was 9*, *Purple Haze*, *Stone Free*, sur *si* dans *I Don't Live Today*, sur *do*♯ dans *Ain't No Telling*, sur *la* dans *You Got Me Floating*, sur *ré* dans *Drivin' South*, etc.

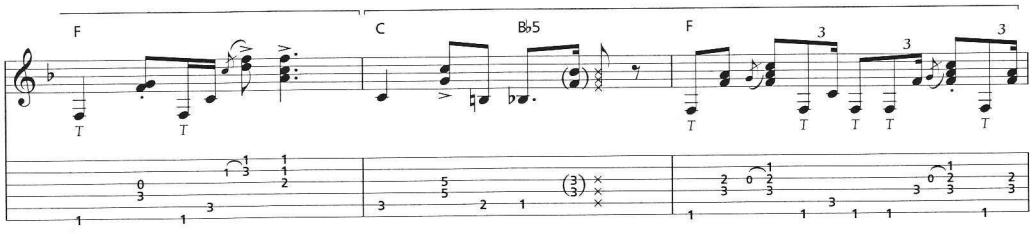
Hendrix jouait beaucoup sur les renversements et les combinaisons de diverses formules d'un même accord (répétition de la même séquence avec notes ajoutées par exemple), pratique courante dans le jazz. Le modèle le plus « parlant » sans doute est l'intro de *The Wind Cries Mary* (exemple 7) : la succession *mi*♭, *mi*, *fa*, est d'abord entendue sans tierce, puis en renversement avec appoggiature.



Exemple 7
Début de *The Wind Cries Mary*

Mais la grille du couplet subit le même traitement si l'on en juge par ces trois premières expositions :

Exemple 8
Trois premières grilles du début du couplet de *The Wind Cries Mary*

36. Ainsi, dans l'accord de 7♯9 sur *mi* majeur, la tierce est un *sol*♯. La neuvième étant un *fa*♯, si on l'augmente d'un demi-ton, on obtient un *fa*×, donc un *sol*♮. La notation [+] indique de la même façon que l'on augmente d'un demi-ton la note concernée. Cette dernière notation crée peut-être moins de confusion.



Faire parler sa guitare

Le chant chez Hendrix est plus souvent proche d'un parlé-chanté (laissant au texte le soin de créer les inflexions et accentuations qui vont l'animer) que d'une véritable ligne de chant écrite. Hendrix raconte des histoires en se servant des inflexions de la voix parlée comme élément de chant.

Cependant, cette inflexion particulière de la voix va se retrouver dans son jeu de guitare. Certains auteurs parlent du phrasé de la voix « noire » des lignes mélodiques de guitare hendrixienne. J'emploierais plutôt le terme d'inflexion blues.[37] Hendrix fait « parler » son instrument, technique d'ailleurs souvent employée par les *bluesmen*, la guitare doublant la ligne vocale (c'est le cas dans *Voodoo Child* ou *If 6 Was 9*) ou bien « répondant » à une inflexion vocale par une phrase ou un *riff* proche du chant, reste sans doute du principe responsorial qu'on retrouve dans de nombreuses musiques traditionnelles. Il lui arrive même de faire littéralement chanter sa guitare en retrouvant par son jeu (et avec l'aide de la *wah wah* notamment) une sonorité quasiment vocale dont ne peuvent rendre compte des exemples écrits : il faut l'écouter dans *Electric Ladyland*, *Still Raining, Still Dreaming* dont le début (déjà amorcé à la fin de *Rainy Day, Dream Away*) est un véritable discours vocal.

Les textes

On oublie souvent, en évoquant Hendrix, de s'intéresser à ses textes. Guitariste flamboyant, il était aussi un immense *songwriter* nourri à l'œuvre de Dylan, mais trouvant dans d'autres sphères ses sujets de prédilection. On trouve chez Hendrix plusieurs types de textes : des titres aux allures autobiographiques (*Stone Free*, *Highway Chile* et dans une moindre mesure *If 6 Was 9*), des chansons d'amour (*Little Wing*), mais aussi nombre de textes se référant à la science-fiction (*EXP* et sa fausse interview, *Up From the Skies* ainsi que *Purple Haze*, ou *Third Stone From the Sun*). Jimi Hendrix était un fan de science-fiction (on dit qu'il l'a découverte alors qu'il logeait à Londres chez Chas Chandler, information non vérifiée).

Sa musique faite de bruitages et d'effets sonores explore déjà un monde autre, et les textes viennent ajouter à cet univers très lié au psychédélisme et qu'on a voulu également rattacher à la consommation de drogues (point qu'il ne faudrait pas systématiser, même si on ne peut le nier).

37. Parler de « voix noire » impliquerait d'inclure les pratiques d'Afrique, or je crois que le blues a su créer ses inflexions propres.

Les chansons du corpus : historiques et schémas formels

Singles et albums

Seulement trois albums studio sont sortis du vivant de Jimi Hendrix. *Are You Experienced?* en 1967, *Axis: Bold as Love*, la même année, et *Electric Ladyland* en 1968. *Band of Gypsys*, enregistré en public avec Buddy Miles et Billy Cox n'était qu'un « arrangement » permettant de se libérer de l'emprise d'Ed Chalpin[38] et d'un contrat fort peu lucratif qu'il avait signé avec lui. L'autre album, *Smash Hits*, (sorti du vivant du guitariste pour le marché anglais en avril 1968), est une première compilation intéressante pour les fans de la première heure qui avaient ainsi accès à des titres absents des albums.[39]

Cependant, il ne faut pas oublier que *Hey Joe* et *Purple Haze* n'étaient pas à l'origine inclus dans le premier album lors de sa sortie en mai 1967 en Grande-Bretagne et formaient, avec *The Wind Cries Mary*, une trilogie de *singles* précédant la sortie de l'album.[40] La coutume était par ailleurs courante à cette époque, et ces trois titres n'étaient sortis qu'en *single* (45-tours).[41] Ce n'est que sur le pressage américain de l'album, sorti en août, que ces trois chansons ont été ajoutées à la « *track list* », sacrifiant en cours de route *Can You See Me?*, *Remember* et *Red House*.

Ces précisions, importantes, soulignent également le fait que tous les titres n'ont pas été enregistrés durant les mêmes sessions de studio. On retrouvera sur *Axis: Bold as Love* des titres issus des sessions d'*Are You Experienced?* et quelques titres d'*Electric Ladyland* datent des sessions d'*Axis*. Un titre comme *Burning of the Midnight Lamp* est d'abord sorti en *single* puis a été intégré à *Electric Ladyland*. Chas Chandler explique : « durant *Are You Experienced?* on a écrit des morceaux pour *Axis: Bold as Love*, et des morceaux composés lors d'*Axis* ont fini dans *Electric Ladyland*. Quand on avait assez de chansons, on sortait un album. » [Vidéo *Electric Ladyland*]

Malgré ces croisements, et, si l'on s'en tient aux dates, malgré le court laps de temps séparant la sortie de ces trois albums – un an et demi à peine entre *Are You Experienced?* (mai 1967) et *Electric Ladyland* (octobre 1968) – une évolution stylistique sensible se fait sentir. Peter Doggett souligne fort justement que « lorsque *Axis: Bold as Love* témoigne de l'accroissement de la sophistication musicale de Jimi et *Electric Ladyland* de sa vision artistique sans limites, *Are You Experienced?* (produit par Chas Chandler) regarde à la fois en arrière, vers ses années comme guitariste de R & B, et en avant vers les découvertes sonores à venir. »[42] [Doggett, p. 8]

Êtes-vous initiés ?

Les rééditions sur disque compact sont parfois trompeuses et si les versions sur ce support d'*Axis* et de *Electric Ladyland* correspondent bien à la version d'origine,[43] celles d'*Are You Experienced?* ont en revanche intégré les 45-tours (faces A et faces B) réalisés durant la même période – juste avant ou parallèlement. Dans la réédition de 1993, les *singles* et leurs faces B ont été plaçés avant les titres de l'album original version anglaise, alors que dans celle de 1997 – contrôlée par Experience Hendrix[44] – l'album original est privilégié et les *singles* n'arrivent

38. Producteur avec lequel il signa un contrat avant de rencontrer Chas Chandler.
39. Notamment les faces B des *singles* sortis entre *Hey Joe* et *Burning of the Midnight Lamp*.
40. Les 45-tours rassemblaient les titres suivants (face A et face B) : *Hey Joe/Stone Free* ; *Purple Haze/51st Anniversary* ; *The Wind Cries Mary/Highway Chile*.
41. Pink Floyd aussi sort d'abord *Arnold Layne* et *See Emily Play*, deux titres absents de leur premier album *The Piper at the Gate of the Dawn*. De la même façon en 1967, les Beatles font le choix de sortir *Strawberry Fields Forever* (avec *Penny Lane* en face B) uniquement en 45-tours. Les Rolling Stones sortiront également quelques 45-tours qui ne figureront pas sur les éditions originales (anglaises) des premiers albums.
42. « *While* Axis: Bold As Love *testified to Jimi's increasing musical sophistication and* Electric Ladyland *to his boundless artistic vision,* Are You Experienced? *(produced by Chas Chandler) looked both backwards, to his years as an R & B guitarist, and forwards to his sonic discoveries to come.* » (traduction de l'auteur).
43. Aucune réédition n'a fait de place à des *bonus tracks*, en revanche, *Electric Ladyland* a eu à souffrir d'une réorganisation des titres détruisant la cohérence plus ou moins conceptuelle de l'ensemble, voulue originellement par Hendrix. L'ordre original a été rétabli sur les rééditions les plus récentes et le double album, devenu double disque compact – avec la pochette anglaise et ses femmes nues, connue sous le nom de *Nude Cover*, pochette que Hendrix abhorrait – est aujourd'hui un disque simple.
44. Société gérant les droits de Hendrix et dirigée par sa famille.

qu'après.[45] L'excellent ouvrage de John Robertson, *The Complete Guide to the Music of Jimi Hendrix* [Robertson] nous permet d'y voir un peu plus clair. On peut résumer notre propos dans le tableau suivant. Les titres qui d'une version à l'autre diffèrent sont marqués d'un astérisque :

Are You Experienced? pressage anglais, sortie en mai 1967	*Are You Experienced?* pressage américain, sortie en août 1967
Face A	Face A
Foxy Lady	*Purple Haze**
Manic Depression	*Manic Depression*
*Red House**	*Hey Joe**
*Can You See Me?**	*Love or Confusion*
Love or Confusion	*May This Be Love*
I Don't Live Today	*I Don't Live Today*
Face B	Face B
May This Be Love	*The Wind Cries Mary**
Fire	*Fire*
Third Stone From the Sun	*Third Stone From the Sun*
*Remember**	*Foxy Lady*
Are You Experienced?	*Are You Experienced?*

C'est la version anglaise qui nous servira ici de référence : il est à noter qu'aucun des titres retenus pour l'épreuve du baccalauréat ne fait partie de ce premier album.

Les « découvertes sonores à venir » s'annoncent surtout sur la face B : d'abord dans le morceau d'ouverture, *May this Be Love*, avec son intro au *bottleneck* plongeant l'album dans l'univers psychédélique le plus pur ; ensuite dans *Third Stone From the Sun* et ses voix parlées, les sons divers (le vent que l'on entend vers la deuxième minute notamment) ; et enfin dans le morceau ayant donné son titre à l'album, avec ses guitares à l'envers.

Bottleneck : littéralement « goulot de bouteille »
À l'origine véritable goulot utilisé notamment par les bluesmen, le bottleneck est un tube soit en verre, soit en plastique, soit en métal (sans doute le plus courant), que l'on fait glisser sur les cordes. Il permet donc un jeu en « *slide* » (glissando). On peut, en le plaçant sur l'annulaire ou l'auriculaire de la main droite, conserver libres les autres doigts et cumuler ainsi deux types de jeu.

La guitare apparaît véritablement comme un « générateur de sons » et non plus comme un instrument à six cordes capable de jouer rythmes ou mélodies. Elle propose d'entendre des « objets sonores » savamment contrôlés donnant naissance à des morphologies diverses : grondements, grincements, cris pas encore figuratifs, mais qui pourront le devenir. Tout cela ne tardera pas à exprimer avec force les horreurs d'un Vietnam dans lequel s'enlisent les États-Unis (et auxquelles le soldat Hendrix a pu échapper grâce à une cheville brisée).[46]

Axis: Bold as Love (Axe : audacieux – intrépide – comme l'amour)

Le nouvel album du Jimi Hendrix Experience sort en décembre 1967. Il a été précédé par un *single* qui ne sortira que sur *Electric Ladyland* : *Burning of the Midnight Lamp* sort en effet en août, mais n'était pas destiné à finir sur *Axis*. Ce petit détail a son importance : *Burning* est en effet l'un des premiers morceaux – et en tous les cas le premier titre du guitariste – à intégrer la pédale *wah wah*. Hendrix était allé entendre en concert Zappa et ses *Mothers of Invention* en juillet. L'effet lui ayant plu, il décide de l'intégrer à son propre jeu. Le titre présente une autre particularité, le clavecin. L'instrument était là dans un coin du studio (L'Olympic). Hendrix cherchait un son, ce sera celui du clavecin.

Finalement, *Axis* sort en décembre et semble reprendre, après la parenthèse *Burning*, là où *Are You Experienced?* s'était arrêté. Le titre de l'album peut paraître obscur. Hendrix l'explique de la façon suivante :

> L'axe de la planète pivote sur lui-même et change le visage du monde. C'est alors que naissent des civilisations différentes, ou qu'arrive un âge nouveau. Eh bien, c'est la même chose avec l'amour : si un homme ou une femme tombent amoureux, leurs vies n'ont plus le même sens.[47]

Le morceau d'ouverture (*EXP*) est un « délire » de studio sur lequel on va coller un dialogue introduisant le personnage de l'extraterrestre arrivant sur terre et la contemplant depuis le

45. Dans ces débats sur les remasterisations, les puristes semblent préférer celle de 1993.
46. Écouter par exemple la version du *Star Spangled Banner* donnée à Woodstock ou le *Machine Gun* de *Band of Gypsys*.
47. On trouve la citation complète en anglais dans le livret du disque *Axis: Bold as Love*, MCA (réf. MCAD-10894) réédition remasterisée de 1993.

ciel (*Up From the Skies*). L'album contient trois des plus belles chansons jamais écrites par Hendrix à mon sens, trois ballades dans lesquelles transparaît toute la finesse de son jeu : *Little Wing, Castle Made of Sands* et *Bold as Love*. Il semble qu'à l'exception de *Little Wing* et *Spanish Castle Magic*, peu de titres issus de cet album aient été joués en concert. *Axis* apparaît comme un objet de studio. Feller le souligne fort bien lorsqu'il écrit :

> La finesse instrumentale, particulièrement, confère à l'ensemble une couleur sonore entièrement neuve, à tel point même que l'on se demande par éclairs si ce sont bien les mêmes musiciens qui ont enregistré les deux disques, ou à tout le moins, comment Jimi Hendrix a bien pu parvenir à faire sonner l'Experience de si différente façon. La réponse tient partiellement à ce que les morceaux d'*Axis: Bold as Love* n'avaient pas été conçus pour la scène et que l'Experience ne les y joua pratiquement jamais. Il s'agit donc d'un pur matériel de studio, totalement inverse en ce sens à celui dont avait résulté *Are You Experienced?*, où Jimi avait essentiellement voulu retrouver le son propre à l'Experience et l'énergie qui animait le groupe lors de ses passages dans les clubs. [Feller, p. 141]

Les faces, à l'origine, se répartissaient comme suit :

Face A	Face B
EXP	*You Got Me Floatin'*
Up From the Skies	*Castle Made of Sand*
Spanish Castle Magic	*She's So Fine*
Wait Until Tomorrow	*One Rainy Wish*
Ain't No Telling	*Little Miss Lover*
Little Wing	*Bold as Love*
If 6 Was 9	

Hendrix dira d'*Axis* :

> Notre album endormira ceux qui n'écoutent pas vraiment. Et la première fois que l'on m'a présenté la pochette, j'ai songé : c'est très beau, mais peut-être la représentation d'un Indien américain aurait-elle été plus en rapport avec le titre du disque. [...] C'est à vous de percevoir si la musique a changé ou non, et si oui, en quel sens elle a évolué. Nous, nous jouons seulement ce que nous sentons. Cet album fut enregistré immédiatement après *Are You Experienced?* Il incarne assez bien ce que nous sommes. [Feller, p. 141]

Electric Ladyland

On l'aura compris avec mes remarques précédentes : un album se construit. Il y a une dynamique qui se crée entre le morceau d'entrée et le morceau qui achève l'album avec, à l'époque du vinyle, cet « entre-deux » qu'était le changement de face. La première devait se terminer par un morceau fort et la face B reprendre avec un titre qui relancerait la dynamique de l'ensemble. Il est évident que le disque compact a gommé cette dynamique en « enfilant » les titres les uns après les autres, omettant de fait cette respiration créée par le changement de face.

Cette dynamique existe dans *Are You Experienced?*[48] Elle est renforcée dans *Axis* par le titre d'ouverture qui donne à l'ensemble une cohérence. Elle est indéniable dans *Electric Ladyland*, véritable album concept (quand bien même le « concept » n'est pas ici une « narration », une histoire comme on en verra dans les années 1970).[49] « L'album a du sens, proclamait Hendrix, ce n'est pas un simple assemblage. Chaque détail est porteur de sens, on l'a pris très au sérieux. » [Vidéo *Electric Ladyland*] La construction en quatre faces a là aussi son importance, ce qu'un double compact pouvait en partie retrouver, mais qu'une édition en disque unique gomme complètement. La distribution « originale » était la suivante :

Face A	Face B	Face C	Face D
And the Gods Made Love	*Little Miss Strange*	*Rainy Day, Dream Away*	*Still Raining, Still Dreaming*
Have You Ever been (To Electric Ladyland)	*Long Hot Summer Night*	*1983... (A Merman I Should Turn To Be)*	*House Burning Down*
Crosstown Traffic	*Come On* (part 1)	*Moon, Turn the Tides... Gently Gently Away*	*All Along the Watchtower*
Voodoo Chile	*Gypsy Eyes*		*Voodoo Child (Slight Return)*
	Burning of the Midnight Lamp		

48. Hormis le brûlant *Fire*, la face B est pour l'essentiel constituée de morceaux au tempo moyen ou lent tandis que la face A (à l'exception de *Red House*) se veut plus rock.
49. Voir Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway* ; Serge Gainsbourg, *Histoire de Melody Nelson*, *L'Homme à tête de chou* ; Pink Floyd, *The Wall*.

On voit que la dynamique imprimée ici permet par exemple au début de la face D de répondre au début de la face C. La longue suite ininterrompue que forment les titres *Rainy Day, 1983…* et *Moon, Turn the Tides…* fait écho au *Voodoo Chile* de la face A. *Little Miss Strange* (morceau composé par Noël Redding) prend ainsi une dimension nouvelle, en ouvrant de manière dynamique encore une face au lieu d'être coincé entre *Voodoo Chile* et les morceaux qui lui succèdent. *Burning From the Midnight Lamp*, en achevant cette même face B conserve également une puissance différente. À l'issue de la face, le bras de la platine se lève et le silence succède au morceau. Il faut se lever et tourner le disque, changer de face… ou non. Ce rituel aujourd'hui disparu (et ne parlons pas du MP3 !) change incontestablement la façon d'écouter la musique pop, mais aussi de concevoir un album.[50]

Revenu de son expérience anglaise, qui lui a permis de conquérir le monde musical, Hendrix vient enregistrer ce disque sur ses terres. *Electric Ladyland* est donc l'album américain du Jimi Hendrix Experience, mais le trio est en pleine déliquescence. De nombreux invités se côtoient sur cet album qui sonne incontestablement d'une manière différente de ses deux prédécesseurs. Seule la *Little Miss Strange* de Noël Redding a encore des couleurs de pop anglaise tandis que *Have You Ever Been (To Electric Ladyland)* rappelle tout ce que le guitariste doit à la *soul* (on pense ici, avec la voix, à Curtis Mayfield). *Rainy Day, Dream Away* tient plutôt du jazz (tout comme dans le disque précédent, *Up From the Skies*) ; *Come On (Let the Good Time Roll)*, repris au *bluesman* Earl King (1934-2003), revient aux sources du rock'n'roll et *House Burning Down* ira même emprunter au tango le rythme de ses couplets.

Ce panorama des albums achevé, revenons au corpus restreint qui nous intéresse ici.

Hey Joe

Il semblerait que cette chanson (attribuée à Billy Roberts, *songwriter* des années 1950 et 1960 de la côte ouest des États-Unis) ne soit pas tout à fait l'œuvre de celui qui, en tous les cas, en a fait le dépôt officiel en 1962.[51] Nous nous en tiendrons donc là. Il en existe aujourd'hui plus de 1 000 versions répertoriées. Outre celle de Hendrix, nous nous intéresserons ici à deux autres versions seulement : celle de Tim Rose (qui a incité Hendrix à l'enregistrer à son tour) et, parce qu'elle en offre une lecture radicalement différente, celle de Willy de Ville.

C'est en effet Tim Rose qui, en 1966, alors qu'une bonne dizaine de versions a déjà été enregistrée (un groupe répondant au nom de The Leaves fait même grimper le titre à la 31e place des *charts* en 1966), livre une version ralentie du titre.[52] C'est cette version, entendue par Hendrix et Chas Chandler, qui inspirera le guitariste et le conduira en studio pour enregistrer son premier *single*.

Il est intéressant de comparer les deux versions, car si Hendrix y apporte sa signature, c'est, d'emblée, grâce à son jeu de guitare, déjà significatif même s'il n'explose pas encore littéralement.[53] Les arrangements ne sont en effet pas très éloignés l'un de l'autre :[54] ainsi, les chœurs, déjà présents dans l'enregistrement de Tim Rose (mais qui restent plus aériens dans la version Hendrix) :[55] le tempo – Hendrix reprend l'idée d'une chanson plutôt lente,

---

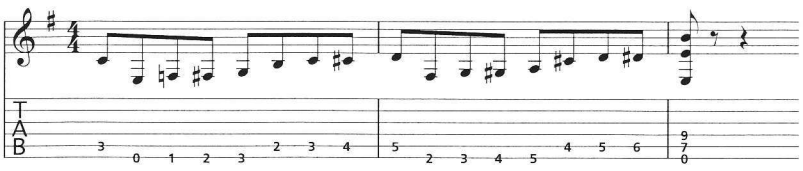
50. On note depuis quelques années, après les excès de remplissage des albums nés et conçus pour le disque compact, une tendance à revenir à des durées proches de celles du vinyle : les albums aujourd'hui ne dépassent guère les 50 minutes et les plus longs n'excèdent que rarement les 60 minutes.
51. Dans l'album *Smash Hits* le crédit est le suivant : trad. Arrgt Hendrix.
52. Les dates peuvent paraître bien confuses. Selon le site officiel de Tim Rose (www.timrose.net), l'album sur lequel figure *Hey Joe*, sobrement intitulé *Tim Rose* (puis rebaptisé *Morning Dew*), sort en 1967, soit après la version de Hendrix. Il est probable qu'un *single* de Tim Rose soit sorti avant l'album (on trouve parfois avancée la date de 1965). Pour l'anecdote, le pressage français (certainement postérieur – même si aucune date n'est inscrite sur la pochette – est sorti chez CBS série Gemini, avec en face B le titre *I'm Bringin' It Home*), proclame qu'il s'agit de « la version originale par son créateur ». Le titre porte comme crédit : arrangé et adapté par Tim Rose. Il n'est fait aucune mention de Billy Roberts.
53. *Stone Free*, morceau de la face B, signé par Hendrix, est de ce point de vue bien plus significatif.
54. La version de Tim Rose n'a d'ailleurs pas à rougir de la comparaison : son enregistrement montre aussi une rage et une montée en puissance qui en font une version de grande qualité.
55. Les notes de la pochette du disque compact paru en 1993 chez One Way records, rédigées par Dan Burr, soulignent que la chanson « *Hey Joe* est passée par Bryan MacLean du groupe Love, qui l'avait empruntée à David Crosby. The Leaves ont d'abord enregistré et réalisé la chanson (sur le label Mira) à l'automne 1965. Ce fut un échec. Après le départ de Bill Rinehart et son remplacement par Bobby Arlin, ils réenregistrèrent *Hey Joe* mais n'en étaient toujours pas satisfaits. La solution, en partie, d'enregistrer une version aussi puissante que la chanson elle-même, vint après que Bobby Arlin a acquis une *fuzztone*, donnant ce son brut à son jeu de guitare. Cette troisième version devint dès lors le hit bien-aimé des

enregistrant même une version légèrement plus lente que Rose ; la densité qui va en augmentant ; la tonalité – un fac-similé du manuscrit déposé par Billy Roberts à la Bibliothèque du Congrès de Washington nous indique que la tonalité d'origine est *fa* et non *do*. Même cette « signature »[56] (le *riff* que l'on nommera ci-après « *walking bass* ») n'est pas de Hendrix et se trouve déjà dans la version (beaucoup plus rapide) livrée par The Leaves en 1965. Le guitariste en revanche enregistre deux parties de guitare : une purement rythmique, mais qui déjà montre le « style » Hendrix (pour la première fois sur un disque enregistré sous son nom) et une autre chargée de compléter la première par de petits bruits (cordes bloquées par exemple) ou par des *riffs*, comme celui qui achève chaque boucle d'accords (ces *riffs* étaient déjà présents chez Tim Rose).[57] Hendrix avait bien raison de clamer que ce premier *single* n'était pas encore vraiment eux. Il n'empêche que malgré tout, la « griffe » Hendrix est là, perceptible.

Enregistrée le 23 octobre 1966 au DeLane Lea Studio de Londres, *Hey Joe* est interprétée par le tout nouveau Jimi Hendrix Experience. Les chœurs sont assurés par The Breakaways (Gloria George, Barbara Moore et Margaret Stredder). Produit par Chas Chandler, enregistré par Dave Siddle, le *single* sort le 15 décembre de la même année et entre directement à la 38e place des charts. Il se hissera jusqu'à la 4e.

La structure de la chanson, essentiellement strophique même si l'on constate une grande liberté dans la ligne vocale, repose entièrement sur l'immuable grille d'accords suivante (deux accords par mesure, sauf pour le *mi* terminal qui dure une mesure complète et est entendu deux fois) : *do sol | ré la | mi mi*.[58]

Hendrix va au sein de la structure intégrer deux grilles consacrées à un chorus de guitare suivies d'une grille complète servant d'interlude avant le retour de la voix. C'est durant cet interlude qu'on entend la première exposition de la *walking bass* ; cette dernière est prise sur les quatre accords initiaux et fonctionne par progression chromatique. Elle s'arrête sur l'accord de *mi*.



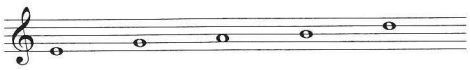
Exemple 9
Walking bass de *Hey Joe*

« *garage bands* » passionnés un peu partout. [Hey Joe *was passed along from Bryan MacLean of the group Love, who'd picked it up from David Crosby. The Leaves originally recorded and released the song (on the Mira Label) in the fall of '65. It promptly flopped. After Bill Rinehart dropped out and was replaced by Bobby Arlin they re-recorded* Hey Joe *but were still not satisfied. The solution, in part, to recording a version as powerful as the song itself, came after Bobby Arlin acquired a fuzztone, giving the perfect raw edge to his guitar playing. This third version, then, became the hit beloved by garage band enthousiasts everywhere.*] » Les trois versions de The Leaves datent respectivement de décembre 1965, début 1966 et enfin mai 1966. Le groupe Love l'enregistre lui aussi en 1966 sur son album éponyme. Albert Lee, leader du groupe, proclamait que c'était leur version qui avait influencé Hendrix. Quant aux Byrds, (dont David Crosby était l'un des membres), ils enregistrent le titre en 1966 également. Il apparaît sur l'album *Fifth Dimension*. Les versions que proposent ces deux derniers groupes sont assez proches de celle de The Leaves.

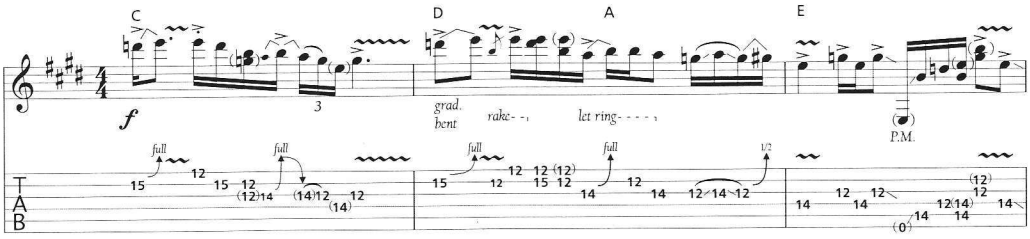
56. Rébillard ne connaît peut-être pas la version de The Leaves lorsqu'il dit de cette *walking bass* qu'il s'agit du « *riff* peut-être le plus connu de Jimi Hendrix dans sa géniale reprise de *Hey Joe*. Simple et ultra-efficace, mais pas si facile. » [Rébillard, p. 22] Simple et ultra-efficace, certes, mais pas de lui. Cette *walking bass* existe par ailleurs dans une démo enregistrée en octobre 1967 par Hendrix sous le titre *Little Wing* (voir l'album *South Saturn Delta*) sur une progression harmonique similaire.

57. On pourra le reconnaître aussi dans le *Whole Lotta Love* de Led Zeppelin. Une anecdote cependant : le saxophoniste Brandford Marsalis reconnaît dans ce *riff* de Led Zep une dérivation du *riff* principal du *A Love Supreme* de John Coltrane. [Kahn, p. 99] Quoi qu'il en soit, si « ce *riff* de guitare très expressif [a fait] école dans l'histoire du rock » [Kreisler, p. 61] grâce à Hendrix, il *n'est pas* de Hendrix. D'autre part, il n'y a pas véritablement d'accord de *mi*7/9+ dans *Hey Joe*. Tout au plus peut-on ainsi chiffrer l'accord de *mi* quand la deuxième guitare (très rarement la première) joue un *sol* ♮ mais avec un *bend* d'un quart de ton (créant ce flou des fameuses *blue notes*) dans la même mesure que l'accord de *mi*.

58. Où Jean-Baptiste Kreisler va-t-il chercher les accords de *do*♭ *sol*♭ | *ré*♭ *la*♭7 | *mi*7/9+ *mi*7/9+ ? [Kreisler] Hendrix s'accordait certes parfois en *mi*♭ (abaissant ici l'ensemble des grilles jouées d'un demi-ton mais jouant malgré tout comme si la guitare était accordée en *mi*), mais pas dans *Hey Joe* !

Construit sur l'échelle pentatonique de *mi*, le chorus ne révèle guère les explosions sonores dont il était déjà coutumier sur scène. Entre les deux grilles, Hendrix chante : « *Shoot her one more time again, baby!* ».

Exemple 10
Échelle pentatonique mineure de *mi*

On reconnaît très clairement cette échelle au début du chorus :



Exemple 11
Début du solo de *Hey Joe*

Le texte évoque un type qui, ayant vu sa petite amie rôder dans la ville avec un autre gars, veut la descendre (et le fait). Il parle alors de fuir vers le Mexique où personne ne viendra le chercher. Il fonctionne en un jeu de questions-réponses entre deux personnages, Joe et un interlocuteur indéterminé que nous nommons l'interrogateur. Les deux personnages sont interprétés par le même chanteur (sauf à la fin, nous le verrons). Chaque couplet, en deux temps, présente tour à tour l'interrogateur et les réponses de Joe. Chaque séquence est répétée et exposée sur la durée d'une grille, laissant systématiquement les deux mesures de *mi* à découvert (d'où la présence du petit *riff* servant notamment à relancer la machine).

On obtient donc la structure présentée dans le tableau page ci-contre.

Si l'on compare, une fois encore, la durée de la version Tim Rose (2'55) avec celle de Hendrix (3'34) on se rend compte que la différence n'est en fait due qu'à l'intégration des grilles 9, 10 et 11 (à savoir le chorus et l'interlude) dans la structure de la chanson. La variation de tempo entre les deux versions ne joue guère sur une durée aussi brève.

Le titre fut un succès, mais ceux qui voulaient chercher le vrai Hendrix avaient meilleur compte à retourner leur 45-tours pour en jouer la face B : *Stone Free*, dans sa structure, son texte et son « climat », annonçait bien plus sûrement le second *single* à venir et l'album qui ne tarderait pas à se trouver également dans les bacs.

Signalons pour finir, parmi le millier de versions connues,[59] celle de Willy de Ville qui va transporter la chanson au Mexique (après tout, le « héros » de la chanson va y trouver refuge) et propose des arrangements de type *mariachis* avec cuivres et violons. Parue en 1992 sur l'album *Backstreet of Desire*, cette version est la plus originale sortie depuis Hendrix, à tel point que Willy de Ville est parvenu à en faire un hit en France et Espagne. Gageons que pour beaucoup aujourd'hui, le seul Joe existant est celui-là.

Purple Haze

Purple Haze est, avec le titre précédemment étudié, le morceau le plus célèbre de Jimi Hendrix. Avec son introduction, « signature » immédiatement reconnaissable, et son *riff* initial, il est, au même titre que *Smoke on the Water* de Deep Purple ou *Stairway to Heaven* de Led Zeppelin, l'une des « scies » préférées des apprentis guitaristes.

Sorti le 16 mars 1967, avec en face B, *51st Anniversary*, le morceau n'est pourtant ni le plus « original » ni le plus compliqué d'un point de vue technique qu'ait livré le guitariste. Il réside

59. On pardonnera à Johnny Halliday sa version française pour « services rendus » puisqu'il fut le premier à faire jouer Hendrix en France. Dans son texte, tout en délicatesse, on retient la poésie du troisième couplet : « Hey Joe, Pourquoi t'as de la chance plein les doigts ?/Hey Joe, En naissant t'as marché dans quoi ? » Admirable !

Plan de *Hey Joe*

	Introduction	
0'00	guitare seule, sur deux mesures et demie (on commence en levée sur le troisième temps). Sur les deux derniers temps, doublure à la basse et entrée de la batterie (voir exemple 1 page 8).	
	1er couplet	
0'05	Grilles 1 & 2 : interrogateur (deux fois le même texte même s'il existe quelques variantes de l'une à l'autre exposition, dues en grande partie à l'aspect « récitatif » de la déclamation). Chœur sur « ou ».	*Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand?* *Hey Joe, I said where you goin' with that gun in your hand?*
0'35	Grilles 3 & 4 : réponse de Joe (deux fois).	*Alright. I'm goin' down to shoot my old lady,* *you know I caught her messin' 'round with another man.* [...]
	2e couplet (procédé identique au couplet 1, la densité augmente au fil du morceau).	
0'58	Grilles 5 & 6 : interrogateur (chœur sur « a »). (Entre parenthèses, le texte chanté par le chœur en même temps que le soliste.)	*Uh, hey Joe, I heard you shot your woman down,* *you shot her down.* [...]
1'20	Grilles 7 & 8 : Joe.	*Yes, I did, I shot her,* *you know I caught her messin' 'round,* [...]
1'44	Grilles 9 & 10 : chorus de guitare sur la pentatonique mineure de *mi*.	*Alright* *(Ah! Hey Joe)* *Shoot her one more time again, baby!* *(Oo)* [...]
2'07	Grille 11 : interlude, première intervention de la *walking bass* chromatique à la basse et la guitare ; les chœurs qui jouent le rôle de l'interrogateur et se substitueront à celui-ci dans le 4e couplet.	*Ah! Ah!* *(Joe where you gonna go?)* *Oh, alright.*
	3e couplet (reprise du procédé d'alternance des couplets 1 & 2)	
2'20	Grilles 12 & 13 : interrogateur.	*Hey Joe, said now,* *(Hey)* *uh, where you gonna run to now,* *where you gonna run to?* *(where you gonna go?)* [...]
2'41	Grilles 14 & 15 : Joe.	*Well, dig it!* *I'm goin' way down south, way down south,* *(Hey)* *way down south to Mexico way! Alright!* *(Joe)* [...]
	4e couplet	
	Grilles 16 & 17 : changement de procédé ; tout le texte est cette fois dit par Joe et c'est le chœur qui, derrière (en contre-chant), va poser les questions (en l'occurrence « *Hey, Joe! where you gonna go?* »). À partir de la grille 17 débute le fondu de sortie (*fade out*) qui conduit à la fin du morceau.	*Ain't no hangman gonna,* *(Hey, Joe)* *he ain't gonna put a rope around me!* *(Joe where you gonna...)* *You better believe it right now!* *(...go?)* *I gotta go now!* [...]

pourtant en lui une force indéniable et une puissance qui ont fait de *Purple Haze* un titre phare de l'histoire de la musique pop rock. Il se distingue du *single* précédent en ce sens qu'il est cette fois une vraie représentation de la musique du guitariste. En face A et non plus en face B comme *Stone Free*.

L'usage de la *fuzz* (distorsion) et de l'*octaver* ne sont pas les seules explications : *Satisfaction* des Rolling Stones ou *You Really Got Me* des Kinks[60] usaient déjà de distorsion ou dégageaient déjà une rage et une puissance que l'on retrouve ici. Oserions-nous alors avancer que le succès du titre, comme celui de *Hey Joe*, est en fait à mettre au bénéfice des prestations scéniques du *voodoo child* ? Sans aucun doute, mais cela serait faire fi de la véritable force de l'ensemble, car ce succès est aussi le résultat indéniable de l'osmose créée entre un son (résolument fort d'un

60. Titre repris en 1977 par le groupe Van Halen.

bout à l'autre), une structure et une durée parfaites (selon les critères et les « formats » en vogue à son époque), et un texte qui répondait bien aux aspirations de son temps. Que l'on y voie ou non une apologie de la drogue, le texte de Hendrix « colle » au psychédélisme et aux envies d'expériences diverses et variées des jeunes de l'époque. Même s'il ne s'agit en réalité que de la transposition d'un rêve et d'une lecture, la part d'irréel contenue dans le texte participe à cette osmose.

De quoi parle *Purple Haze* ? « Je rêve beaucoup, déclarait le guitariste, et je transforme tout un tas de mes rêves en chansons. J'en ai écrit une intitulée *The Purple Haze* qui parle d'un rêve que j'ai eu où je marchais sous la mer. »[61] Ce rêve, Hendrix le relie à une lecture faite quelque temps auparavant. Le magazine *Univibes*, dans un numéro de 1992, signale un numéro de juin 1957 de *Fantasy and Science Fiction* (magazine de science-fiction créé en 1949) dans lequel se trouve le court roman de Philip José Farmer (né en 1918), *The Night of Light*. On y trouve, selon Caesar Glebbeek, toutes les références du texte hendrixien, y compris ce passage : « *The sky was clear but the stars seemed far away, blobs straining to pierce the purplish haze.* » [*Are You Experienced?* livret]

Hendrix expliquera plus tard que cette histoire n'est finalement que celle d'un type rendu dingue par une fille et que la clef du texte se trouve au moment où il est dit : « *That girl put a spell on me.* [Cette fille m'a jeté un sort] » À partir de là, le type de l'histoire ne sait plus si c'est le jour ou la nuit, demain ou juste la fin des temps. « Il aime tellement la fille qu'il ne sait plus où il est. » [*Are You Experienced?* livret]

Le morceau se découpe en trois séquences structurantes, l'introduction n'étant qu'un moyen d'entrer dans le vif du sujet (*riff* d'introduction) :

- la séquence d'introduction proprement dite, exposant le *riff* pentatonique initial. (*riff* 1) ;
- une séquence harmonique (A) soutient le couplet et s'achève par une phrase refrain (jamais la même) chantée *a capella* et que relance ensuite un nouveau *riff* (*riff* 2 en deux sections, la seconde étant un rappel de la tête du *riff* 1) ;
- une séquence harmonique (B) en deux sections destinée à soutenir les chorus de guitare.

Passons rapidement sur le *riff* d'introduction qui présente entre la basse et la guitare un intervalle de triton : *diabolus in musica* médiéval et intervalle abhorré par l'harmonie classique, mais dont on peut assurer presque sans se tromper que l'usage fait ici ne doit pas donner lieu à de longues dissertations, Hendrix l'ayant sûrement plus utilisé pour sa sonorité tendue que pour sa symbolique.

Le *riff* 1 est plus intéressant. Il est basé sur la pentatonique mineure de *mi*.

Il fonctionne en un jeu de questions-réponses (ou, si l'on veut, d'antécédents-conséquents) de deux mesures en deux mesures (une mesure d'antécédent, une mesure de conséquent, le tout quatre fois de suite : voir sur l'exemple 5 page 10 les deux mesures du *riff* d'introduction, suivies de ce découpage en sections de deux mesures).

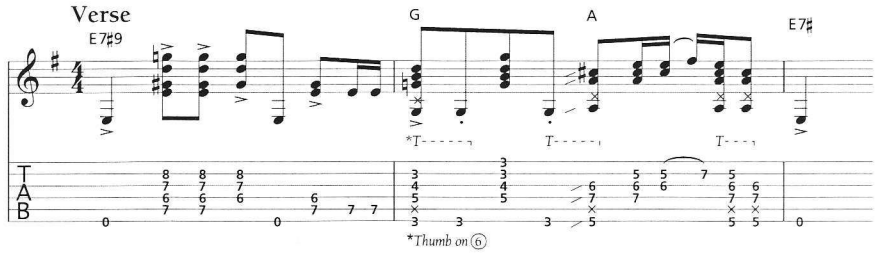
On note cette particularité d'écriture hendrixienne déjà soulignée de privilégier les grands intervalles : les sauts de septième sont fréquents en fin de phrase (mesures 3 et 5), sur le segment complet (mesures 4 et 6) ou en début de segment (mesure 8).

On pourrait presque assimiler la répétition du premier couple antécédent-conséquent (mesures 3-4 et 5-6) à la structure courante du blues qui veut que l'on répète les deux premières phrases avant d'en énoncer une troisième (voir *Red House* ou *Voodoo Chile* pour rester dans le répertoire hendrixien). L'ensemble est soutenu par une pédale de *mi* à la basse

61. « *I dream a lot and I put a lot of my dreams down as songs. I wrote one called* The Purple Haze *which was about a dream I had that I was walking under the sea.* » [*Are You Experienced?* livret] Cela dit, un manuscrit reproduit dans *Cherokee Mist* [Hendrix, *Chrerokee Mist*] montre un texte fort différent et plus proche d'hallucinations dues au LSD comme : « *Down on the ceiling, looking at the bed, see my body painted, blue and red…* [Allongé au plafond, regardant le lit, vois mon corps peint, bleu et rouge…] »

et une séquence rythmique de la batterie marquant très fortement les quatre temps de la mesure à la caisse claire.

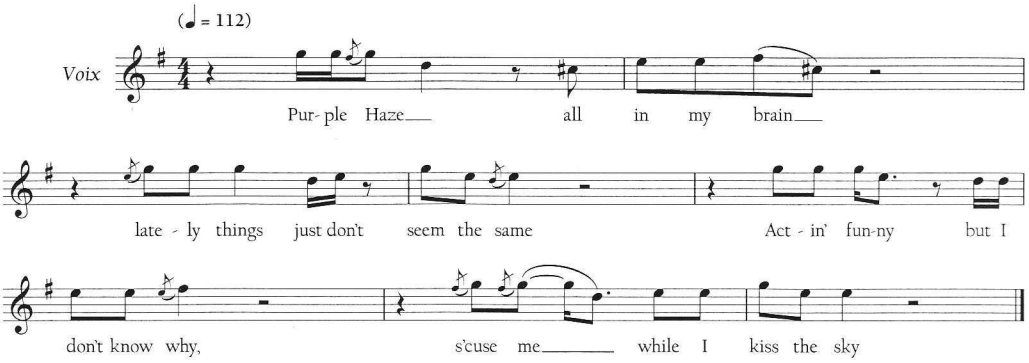
La séquence harmonique soutenant la voix débute par l'accord favori du guitariste : l'accord de 7/9+ (ou 7♯9), ici sur *mi*. Quatre temps pour cet accord, deux temps pour les deux suivants : *sol* et *la*.



Exemple 12

Grille de la séquence chantée de *Purple Haze*.
Sur le 2e temps, l'accord de 7♯9 avec son *sol*♮ et son *sol*♯

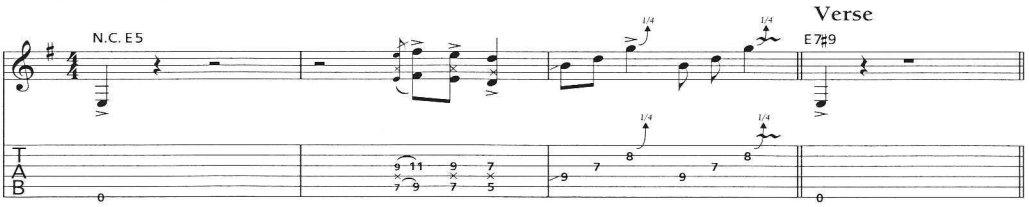
Ils sont d'abord énoncés sans la voix (ce qui ne sera pas le cas dans les couplets suivants) qui, lors de son entrée, se présente plus comme une voix parlée que comme un véritable chant, mais un parlé-chanté puissant, oscillant entre les notes pivot *sol* et *mi*.



Exemple 13

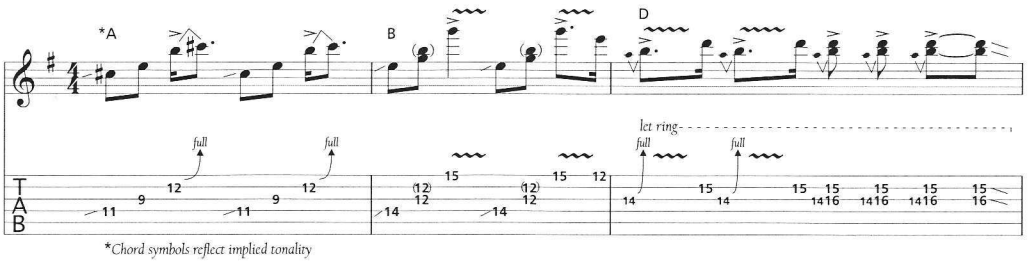
Ligne vocale de *Purple Haze*

La « séquence » (il est difficile, en l'absence de véritable refrain, de parler de couplet), s'achève donc par une phrase chantée *a capella* (voir le texte) à laquelle succède le deuxième *riff* qui, en fait, relance vers une autre séquence (couplet ou pont).

Ce *riff* 2, très bref, se scinde pourtant en deux segments de trois notes répétées. Le premier présente une descente jouée en octaves parallèles, le second n'est autre que la cellule initiale tronquée du *riff* 1.

Exemple 14

Riff 2. On reconnaît dans la deuxième mesure un dérivé du *riff* 1

Les séquences chorus enfin se distinguent également par une construction bipartite : un premier segment sur une harmonie sous-entendue de *la*, *si* et *ré* appartient plus au domaine du *riff* et est également issue d'une déformation du *riff* 1.



Exemple 15

Séquence « *riff* » avant le solo dans *Purple Haze*

Vient ensuite le solo de guitare proprement dit. Il est bref et enchaîne directement sur une reprise du *riff* 1 servant ici d'interlude avant le retour de la séquence chantée.

Le morceau s'achève par un fondu de sortie.

Plan de *Purple Haze*

	Introduction basse et guitare sur triton	
0'07	*Riff* 1 première exposition, jeu de quatre questions-réponses (antécédent-conséquent) de deux mesures (une d'antécédent, une de conséquent). Jeu de la batterie : les quatre temps de la mesure sont fortement marqués par la caisse claire. Pédale de la basse sur *mi*.	
0'26	Séquence 1 (couplet + bref refrain) sur grille *mi* 7/9+ *mi* 7/9+ | *sol la*. D'abord deux fois sans la voix puis entrée de la voix.	*Purple haze all in my brain* *Lately things don't seem the same* [...]
0'48	Phrase « refrain » 1.	*'Scuse me while I kiss the sky*
0'52	*Riff* 2 (proche du *riff* 1 dont il reprend la tête deux fois avant le début de la séquence 2).	
0'55	Séquence 2 (couplet + refrain). Identique à la séquence 1, mais la voix entre immédiatement.	*Purple haze all around* *Don't know if I'm comin' up or down* *Am I happy or in misery?*
1'08	Phrase « refrain » 2 (« quoi qu'il en soit, cette fille m'a jeté un sort ») puis *riff* 2.	*Whatever it is, that girl put a spell on me*
	Pont en deux sections.	
1'15	1. sur la grille *la* | *si* | *ré* la guitare joue des *riffs* très proches du *riff* 1.	
1'21	2. chorus sur la grille *mi* | *fa*♯ | *ré*.	
	Divers bruits de bouche et voix parlées ou chantées	*Help me/Help me/Oh I don't know*
1'38	Retour du *riff* 1 en guise d'interlude. Son énoncé est légèrement différent.	
1'57	Séquence 3 (couplet + refrain).	*Yeah!* *Purple haze was all in my eyes* [...]
2'10	Phrase « refrain » 3 : « Est-ce demain ou juste la fin des temps ? »	*Is it tomorrow or just the end of time?*
2'18	Conclusion. Les interventions de la guitare diffèrent de l'exposé précédent. Hendrix introduit l'*octaver* (perceptible d'abord à gauche puis se promenant de gauche à droite juste avant le fondu de sortie). Mêmes grilles harmoniques que sur le pont.	*Who knows?* *Help me* [...]

If 6 Was 9

Chargé de clore la face A et succédant à *Little Wing*, *If 6 Was 9* montre deux facettes. La première séquence du titre apparaît comme un morceau de structure classique : *riff* bref, soit en homorythmie basse-guitare, soit avec guitare qui double le chant servant de couplet et refrain plus dynamique. Vient ensuite une deuxième séquence complètement débridée superposant plusieurs parties de guitare à des *tempi* différents, véritable folie sonore qui, tout d'abord, revient sur une variation de la séquence 1 puis, lors de sa deuxième exposition montre une folie plus importante encore.

Voilà ce qu'en dit Noël Redding :

> Lorsque nous jouons dans trois mesures différentes, c'est une de mes idées. Nous ne savions pas quoi faire à ce point, alors j'ai commencé à faire ceci, puis Mitchell a fait entrer ces autres *breaks* rythmiques et Hendrix est allé ailleurs, il y a trois rythmes. [...] Cela a été créé par nous tous. Nous sommes rentrés à la maison vers 4 heures du matin et peut-être Chas et l'ingénieur et Hendrix sont restés une heure de plus.[62]

Ceci nous donne la progression suivante :

0'00	Couplet 1/refrain 1/couplet 2/refrain 2 Les couplets sont construits sur un *riff* très simple tenu par la basse tandis que la guitare va doubler la ligne vocale (sur le couplet 1). On note le jeu de question-réponse entre le couple guitare/basse, avec la charleston de Mitch Mitchell.	[C 1] *Yeah, sing the song, Bro'* *If the sun refuse to shine,* *I don't mind, I don't mind,* [...] [R 1] *Alright, 'cos I got my own world to look through,* *And I ain't gonna copy you.* [C 2] *Now if 6 turned out to be 9,* *I don't mind, I don't mind,* [...] [R 2] *Dig, 'cos I got my own world to live through* *And I ain't gonna copy you.*
	Séquence « improvisation collective » 1 avec interventions parlées	
1'35	En trois phases. On remarque le silence qui précède cette séquence.	
1'37	– première phase sur une pédale de la basse entrecoupée de quelques *riffs* de relance.	*White collared conservative flashing down the street,* *Pointing their plastic finger at me.* [...]
1'50	– deuxième phase : jeu chromatique à la basse	*Wave on, wave on...*
2'35	– troisième phase : basse avec jeu en sauts d'octave	
2'54	Couplets 3 & 4 Le *riff* réapparaît mais subit quelques modifications. La voix n'est plus chantée mais parlée, annonçant en quelque sorte la séquence suivante. La batterie est ici « *out* », elle ne sert plus à marquer le tempo. La dernière phrase introduit et lance la séquence précédente.	*Fall mountains, just don't fall on me* *Go ahead on Mr. Business man, you can't dress like me.* *Don't nobody know what I'm talking about?* [...] *Sing on Brother, play on drummer.*
3'57	Séquence « improvisation collective » 2 Malgré les *overdubs* (technique utilisée par les studios d'enregistrement qui consiste à ajouter des sons à des prises de son précédemment enregistrées), la base improvisée se met en place : basse, batterie puis guitare entrent sur des *tempi* différents. On est assez proche de l'esprit *free* tout en conservant une sorte « d'assise harmonique » puisque la basse joue sur l'alternance *si-mi* (en noires) d'un bout à l'autre de la séquence. La guitare développe au-dessus une succession harmonique et la batterie, dans l'esprit de la séquence précédente, poursuit son « solo ».	
4'27	Intervention de la flûte, elle aussi en dehors de toute ligne harmonique ou mélodique.	

On a déjà parlé du texte de cette chanson qui, d'un aspect presque autobiographique (toute la première séquence qui est, disons plutôt, une sorte de déclaration d'indépendance) verse soudain dans un univers complètement illuminé, débutant par « *White collared conservative flashing down the street,/Pointing their plastic finger at me.* »

L'improvisation collective libre

Bien qu'œuvre de studio (il ne semble pas que le titre ait été joué par l'Experience en concert), on a pu constater que les séquences 2 et 4 de *If 6 Was 9* étaient très proches des improvisations *free* initiées par le jazz dans ces mêmes années 1960. Cet aspect « *free* » se retrouve dans de nombreuses prestations scéniques de l'Expérience : du *Wild Thing* donné à

62. « *When we all go into separate time signatures, that's an idea of mine. We didn't know what to do at that point, so I started doing this, then Mitchell did this other rhythm break phased in and Hendrix went elsewhere, there's three rhythms.* [...] *That was created by all of us. We went home about four in the morning and maybe Chas and the engineer and Hendrix stayed for another hour.* » Cité par Michael Fairchild, livret de l'édition de 1993 du disque *Axis: Bold as Love*.

l'Olympia en 1967 [vidéo *Experience*] à *Are You Experienced?* que l'on trouve sur l'album *Jimi Hendrix Concerts*, de nombreuses plages enregistrées *live* témoignent de cette faculté du trio à entraîner ses interprétations vers des rivages somme toute éloignés du blues et du rock « traditionnels ». Influence du jazz et délires psychédéliques se mêlent ici en un maelström sonore littéralement inouï.

La version précitée de *Are You Experienced?* (captée *live* en 1968 au Winterland de San Francisco) est d'ailleurs un des sommets du genre : le transcripteur de la tablature *The Jimi Hendrix Concerts* avoue que son relevé des 94 premières secondes est extrêmement subjectif. Déferlements de sons, d'harmoniques et de larsen se succèdent. Mitchell n'est pas en reste, laissant dans ces passages libre cours à son inventivité. Il est intéressant de comparer ces passages *free* avec les meilleurs moments de John Coltrane, dont le batteur, très longtemps, ne fut autre que le modèle de Mitchell : Elvin Jones.

All Along the Watchtower
Hendrix et Dylan

Hendrix admirait aussi le poète en Bob Dylan. Selon des témoignages de l'époque, « il avait toujours dans sa valise un recueil de textes de Dylan, il s'y référait tous les jours. »[63]

All Along the Watchtower n'est d'ailleurs pas le seul titre repris par Hendrix, qui jouait aussi *Like a Rolling Stone*[64] et a enregistré d'autres titres jamais publiés de son vivant.

La force de Hendrix a été de transcender ce morceau au point d'en faire une version de référence. Noël Redding pouvait bien dire qu'il « préférait la version de Dylan »,[65] c'est bien celle du *voodoo child* qui va marquer définitivement les esprits au point que Dylan lui-même y fera d'abord référence : la version « électrique » qu'il interprète sur scène en 1974 est hendrixienne à souhait, comme en témoigne le *live Before the Flood* (sorti en 1974). Et même la version de Budokan, malgré ses pénibles arrangements de cordes quasi disco doit encore à Hendrix (*At Budokan*, 1979).

Pour Charles Shaar Murray, Dylan a eu un double impact sur Hendrix :

> De même qu'il l'a incité à explorer son monde intérieur en tant que parolier, Dylan l'a convaincu d'au moins essayer de chanter. Comme on dit que tous les nouveaux nés ressemblent à Churchill, la plupart des rockers qui « ne savent pas chanter » – Keith Richards (des Rolling Stones, NDR) en solo, par exemple – ont tendance à sonner comme Bob Dylan. [Murray, p. 107]

John Wesley Harding

> *John Wesley Harding* était une réponse calculée à ce que Dylan voyait comme les excès de *Sergent Pepper* et de ses dérivés, un retour conscient aux formes les plus simples d'arranger et enregistrer. Les douze chansons, enregistrées en seulement trois sessions, comprennent une batterie et une basse (très légères) accompagnant la guitare de Dylan, son harmonica et sa voix.[66] [Perry, p. 108]

L'album de Dylan paraît en 1968 (l'année même de *Electric Ladyland*). Il venait après deux années de silence auxquelles Dylan avait été contraint à la suite d'un accident de moto survenu en 1966. C'était donc l'album du retour.

> [La chanson exprime] toute la fragilité du personnage et toute son ambiguïté. [...] Dylan est au sommet de sa tour de guet (traduire « de son système d'autodéfense », vieille rengaine). Il voit les hommes d'affaires boire son vin, et les laboureurs travailler sa terre. Qui le vole, qui le spolie ? Et un voleur lui répond que tout cela n'est qu'une farce. [...] *All Along the Watchtower*, dans son ultime ambiguïté, fera bondir d'admiration bien des gens rendus perplexes par l'ensemble du disque. Jimi Hendrix par exemple, qui donnera à cette chanson la dimension épique et sensuelle que Dylan lui refusa à Nashville. [Ducray & Manoeuvre & Muller & Vassal, pp. 111-112]

Hendrix s'en empare rapidement. À peine l'album entendu, il décide d'en livrer sa version.

La version Hendrix

Si la guitare est ici plus sage, elle n'en est pas moins intéressante. Comme de coutume, Hendrix va insérer un solo entre les deuxième et troisième couplets (voir *Purple Haze*, *Hey Joe* et, dans une moindre mesure, *If 6 Was 9*). Cette « coupe » couplet/refrain/couplet/refrain/

63. Selon Eddie Kramer dans *Electric Ladyland*. [Vidéo *Electric Ladyland*]
64. On trouve ce titre sur le *Live at Monterey*.
65. En désaccord avec Hendrix, Redding avait quitté le studio, laissant Dave Mason, Hendrix et Mitch Michell débuter l'enregistrement du titre. Hendrix enregistra donc les parties de basse en utilisant une petite guitare « customisée » que le bassiste des Rolling Stones (Bill Wymann) avait donnée à Andy Jones, l'ingénieur assistant de cette session.
66. « John Wesley Harding *was a calculated response to what Dylan saw as the excesses of* Sergent Pepper *and its derivatives, a conscious return to the simplest forms of arranging and recording. The twelve songs, recorded in just three sessions, feature (very light) drums and bass accompanying Dylan's acoustic guitar, mouth-harp and voice.* »

pont/couplet/refrain et, parfois, un autre pont, n'a rien d'extraordinaire et se retrouve dans de nombreuses chansons.

Le solo ici va cependant donner lieu à un traitement particulier : quatre grilles d'accords pour quatre chorus différents dans le jeu et dans l'esprit (nous détaillons cela dans le tableau suivant), soit un total de seize grilles.

La basse est tenue par Hendrix et l'on notera la finesse de l'accompagnement, qui adhère totalement à l'esprit de chacun des chorus : ainsi, la ligne de basse qui soutient le deuxième passage est-elle plus aérée, jouant sur les fondamentales, quintes, et octaves des accords en un jeu moins étoffé que celui proposé par Noël Redding.

Selon Eddie Kramer, cette reprise est un « bon exemple illustrant [la] capacité [de Hendrix] à orchestrer, à diriger et à attirer l'attention sur toutes les subtilités de la chanson. » [Vidéo *Electric Ladyland*]

La guitare d'ailleurs continue durant les parties chantées de créer un contre-chant discret. La 12-cordes est tenue par Dave Mason.

Brian Jones (des Rolling Stones), de passage au studio, a enregistré une partie de piano qui n'a pas été conservée au mixage

Plan de *All Along the Watchtower*

	Introduction (deux grilles)	
0'22	Couplet 1	*"There must be some way out of here," said the joker to the thief,* *"There's too much confusion, I can't get no relief.* [...]"
0'57	Interlude 1 : chorus de guitare (sur quatre grilles)	
1'15	Couplet 2	*"No reason to get excited," the thief, he kindly spoke,* *"There are many here among us who feel that life is but a joke.* [...]"
	Interlude 2 : chorus de guitare (quatre fois quatre grilles : jeu de timbres)	
1'46	1er chorus : Hendrix progresse peu à peu d'un registre médium vers l'aigu	
2'00	2e chorus : *slide* (normalement on utilise un *bottleneck*, mais selon les témoignages de l'époque, Hendrix se sert de son briquet, certainement en métal de type « Zippo ») + *delay*	
2'19	Jeu de panoramique gauche droite. 3e chorus : pédale *wah wah*. Chorus introduit par un « *Hey!* » du guitariste. Selon Perry (qui a eu accès aux démos et prises non mixées), le *delay* a été ajouté au mixage.	
2'38	4e chorus : son clair + *delay*. Ici le chorus se transforme en phrase musicale basée sur la progression harmonique.	
2'52	Couplet 3	*All along the watchtower, princes kept the view* *While all the women came and went, barefoot servants, too.* [...]
	Postlude : Hendrix joue une note pédale en trémolo. Le fondu de sortie est très rapide (de 3'59 à 4'01).	

Il existe aujourd'hui une version alternative d'*All Along the Watchtower*. On la trouve dans *South Saturn Delta*. Dave Mason est à la guitare acoustique 12 cordes, la batterie est tenue par Mitch Mitchell, les percussions par Brian Jones et la guitare *lead*, la basse et le chant par Hendrix. Le mixage est sensiblement différent de celui de la version officielle.

Le groupe irlandais U2 reprendra également la chanson de Dylan, lui donnant une dimension et une puissance nouvelle qui, pourtant, reste à mes yeux en deçà de celle de Hendrix (voir l'album *Rattle and Hum*).

Voodoo Chile et *Voodoo Child (Slight Return)*

Je ne m'attarderai pas sur la version « longue » de *Voodoo Chile*. Il s'agit d'un long blues, basé pour l'essentiel (les couplets) sur une pédale de *mi*. Bien qu'il s'agisse dans l'esprit d'une jam-session, il a fallu en tout six prises pour satisfaire le guitariste. La foule a été ajoutée ensuite. L'un des intérêts de ce blues est la présence de Steve Winwood, avec qui Hendrix rêvait d'enregistrer, et qui assure les parties d'orgue Hammond. Winwood jouait alors au sein de Traffic. L'autre invité de marque est le bassiste Jack Casady, du Jefferson Airplane (et dans les années 1970 de Hot Tuna).

Voodoo Child (Slight Return)

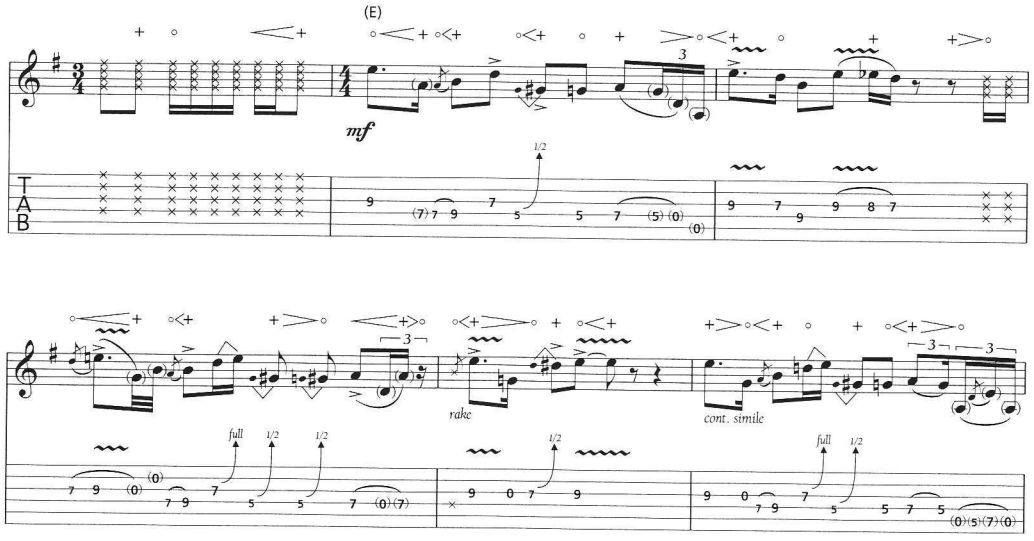
Le *slight return* (retour « allégé ») vient donc clore l'ultime album studio du guitariste. Joué en trio (seules les maracas semblent avoir été ajoutés ensuite), il a fallu effectuer 20 prises avant que Hendrix ne soit satisfait. [Perry, p. 121] Ce titre est entièrement basé sur une pédale de *mi*,[67] les seules modulations n'intervenant qu'au moment du prérefrain (*mi*7 | *ré la* | *do*♯) et sur le refrain proprement dit (« *'cause I'm a Voodoo Child*... ») avec la succession *do*7 | *do*9 | *ré*7 (qu'en *live* Hendrix transformera souvent en *do*7 | *do*7♯9 | *ré*7♯9).

Mélodiquement, Hendrix use une fois encore de la pentatonique de *mi*, jouant sur l'ambiguïté créée par le *sol-sol*♯, ses *bends* sur *sol* ne dépassant pas parfois le quart de ton.

Le *riff* initial (sorte de litanie proche de la voix, jouée avec la pédale *wah wah*) est construit de cette façon, de même que les chorus 1 et 2 qui tourneront autour de cette pentatonique.

L'introduction rythmique est peut-être plus intéressante : les douze premières secondes du morceau ne sont constituées que par cet accord en cordes bloquées joué avec la pédale *wah wah*. On trouve de telles séquences dans d'autres titres, mais elles sont bien plus brèves. L'oscillation entre les fréquences graves et aiguës permise par la pédale lui offre la possibilité de créer un rythme quasi tribal à deux sons (Charles Shaar Murray y voit une influence des percussions de l'Afrique de l'Ouest, j'y vois aussi, augmentée par le *riff* qui suit, une influence amérindienne).[68]

Le *riff* suivant (*riff* 1) est exposé, plus ou moins varié, à quatre reprises. La batterie, qui rentre en levée sur la troisième exposition avec la charleston et la grosse caisse, va elle aussi jouer sur cette dualité aigu-grave. La charleston introduit la séquence (en jeu ouvert/fermé/ouvert) puis la grosse caisse suit la guitare.



Exemple 16
Riff 1, *Voodoo Child (Slight Return)*
(guitare accordée un demi-ton plus bas)

67. La guitare et la basse sont accordées un demi-ton plus bas.
68. Cette influence indienne est également perceptible dans le titre *With the Power*, d'abord publié dans *Crash Landing*, et que l'on trouve maintenant sur *South Saturn Delta* (sous le titre *Power of Soul*).

Le groupe est au complet sur le *riff* 2, construit sur une pédale de *mi*. Hendrix va être à la fois soliste et rythmicien, créant dans les espaces des contre-chants. À l'entrée de la voix, la guitare suit donc la ligne de chant.

Relativement brève ici (d'où le titre *slight*), cette version de *Voodoo Child* est devenue l'un des morceaux de bravoure de l'Experience sur scène et pouvait atteindre des durées de plus de quinze minutes (comme à Woodstock).

Plan de *Voodoo child (Slight Return)*

	Intro « rythmique » : cordes bloquées, pédale *wah wah* (exemple 6).	
0'15	*Riff* 1 basé sur la gamme pentatonique mineure de *mi*, deux expositions.	
0'23	Entrée de la batterie toujours sur le *riff* 1, deux nouvelles expositions.	
0'34	*Riff* 2 (avec brèves interventions solistes)	
1'09	Entrée de la voix sur le couplet 1. La guitare mêle le *riff* 2 avec une doublure du chant à la guitare. Le couplet est sur une pédale de *mi*.	*Well, I stand up next to a mountain* *And I chop it down with the edge of my hand* [...]
1'35	« Pré-refrain » (sur une strucure harmonique différente de deux accords)	*Well, I pick up all the pieces and make an island* *Might even raise just a little sand*
1'45	Refrain (autre structure harmonique, sur un accord)	*'Cause I'm a voodoo child* *Lord knows I'm a voodoo child*
1'58	Chorus 1. Pour l'essentiel sur une pentatonique de *mi* mineur (insertion de *blue notes*, incertitude *sol-sol*♯).	
2'35	Nuance piano avant l'arrivée du 2e couplet	
2'51	2e couplet : la guitare ne double cette fois plus la ligne vocale, dont le caractère est plus « récitatif » (parlé) que dans le couplet 1.	*I didn't mean to take you up all your sweet time* *I'll give it right back to you one of these days* [...]
3'20	Pré-refrain.	*And if I don't meet you no more in this world* [...]
3'29	Refrain.	*'Cause I'm a voodoo child* [...]
3'40	Chorus final. Très virtuose. Le fondu de sortie est très bref.	

Pour conclure

Nul ne sait dans quelle direction serait allé Hendrix s'il avait vécu. Ce n'est pas *First Rays of the New Rising Sun* qui peut nous renseigner utilement.

Peut-être est-il possible d'avancer (avec prudence) qu'*Electric Ladyland* marquait la fin d'un cycle et que les tentatives de renouvellement perceptibles (dissolution de l'Experience, formation éphémère du Band of Gypsys, rapprochement avorté avec Miles Davis, malheureusement inabouti avec Gil Evans) indiquent que le guitariste, à défaut de savoir quelle voie emprunter, était à la recherche d'un nouveau souffle.

Son héritage est multiple. Des *bluesmen* comme Stevie Ray Vaughan à Prince (l'introduction à la guitare de la chanson *Purple Rain* est typiquement hendrixienne) en passant par Lenny Kravitz et Ben Harper, on peut lire en filigrane la « touche » Hendrix dans bien des musiques produites depuis sa mort.

Ben Harper dit de lui : « il est le premier à m'avoir fait prendre conscience que la musique était le cinquième élément, au même titre que l'air, la terre, l'eau et le feu. » [Nuc, p. 6]

Répétons-le : Hendrix a changé la manière d'appréhender la guitare électrique ; il est le premier « *guitar hero* » de l'histoire de la pop. Sa musique est une musique populaire au sens

noble du terme, à mille lieues des préoccupations esthético-intellectuelles que se posent (à juste titre, c'est là leur rôle) les compositeurs savants. Il fonctionnait à l'instinct, non qu'il n'ait jamais réfléchi à ce qu'il *voulait* faire de sa musique, mais en s'adressant d'abord à l'affect plutôt qu'à l'intellect. La relation à sa musique, si elle peut satisfaire l'analyse (encore qu'il faille adapter les outils utilisés à l'objet étudié), doit rester fondamentalement « esthésique », c'est-à-dire indéfectiblement liée à la perception sensible.

> La fonction signifiante de la musique se montre irréductible à tout ce qu'il serait possible d'en exprimer ou d'en traduire sous forme verbale. Elle s'exerce en dessous de la langue, et n'importe quel discours, émanât-il du commentateur le plus inspiré, ne sera jamais assez profond pour l'expliciter. [Lévi-Strauss, p. 581]

Nous l'évoquions déjà ailleurs, la fonction première de la musique est d'être *entendue*. [Fort & Gonin] Avant tout discours, laissons-la parler d'abord à nos sens : la musique de Hendrix est faite pour cela.

Au-delà de Hendrix : bref regard critique sur la version du Quatuor Kronos

Nous ne procèderons pas ici à l'analyse de la version arrangée par Riffkin pour le Quatuor Kronos. Nous nous contenterons de quelques réflexions d'ordre général visant à ouvrir le débat. L'arrangement du Kronos pose bien évidemment la question du transfert du populaire au savant. La question n'est pas nouvelle et a déjà en d'autres temps suscité bien des débats (par exemple Debussy dénonçant, en pleine vogue « régionaliste », l'aspect artificiel du procédé). Oubliée par l'avant-garde de l'immédiat après-guerre, la pratique du « recyclage » [Iliescu, p. 87] allait renaître avec le postmodernisme. Le « savant » allait de nouveau s'emparer du « populaire » pour ressourcer sa démarche créatrice. Dès lors, il semble naturel que la musique pop devienne à son tour un « objet d'attention » privilégié.

Au-delà de l'étude attentive des choix effectués par Riffkin, il semble intéressant de s'interroger sur l'intérêt artistique d'une telle démarche. Apporte-t-elle quelque chose de suffisamment signifiant pour être viable ? Aller vers le quatuor à cordes, formation « classique » la plus exigeante, était une gageure et le résultat est plutôt... mitigé. Entendons-nous bien : ce n'est pas la démarche que nous remettons en cause, mais bien le résultat. Il n'est à nos yeux pas à la hauteur de l'original, n'en a ni la force ni l'attrait. Le Concert Impromptu, quintette à vent d'origine lyonnaise, était, dans cet exercice, bien plus convaincant avec ses arrangements d'œuvres de Frank Zappa.

L'enregistrement proposé n'est semble-t-il plus à l'ordre du jour et Paul Gontcharoff souligne que, « le quatuor Kronos a fait évoluer son interprétation [...] et, à en croire Harrington (premier violon du Kronos, NDR), joue désormais quelque chose qui n'a plus grand-chose à voir avec la version du cd. [...] Harrington improvise sa partie, le quatuor est sonorisé, use d'effets électroniques (*feed-back*, diviseur d'octave pour le violoncelle, etc.) s'est forgé avec l'ingénieur du son un "son Hendrix". Nous aimerions entendre pour juger du chemin parcouru mais ne peut-on au fond voir en ces modifications un constat d'échec du projet initial ? » [Gontcharoff, p. 89]

Dans ce « transfert » du populaire au savant, on pourra préférer le travail effectué par le violoniste Nigel Kennedy ou – mais l'on sort du savant pour revenir au populaire – la vision électro de The Cure (sur l'album hommage *Stone Free*) ou bien encore celle de Frank Zappa (album *The Best Band You Never Heard in Your Life*), toutes deux truffées de sons synthétiques, bourrées d'humour (ou d'irrévérences, c'est selon) et d'une lecture bien plus intéressante et enrichissante.

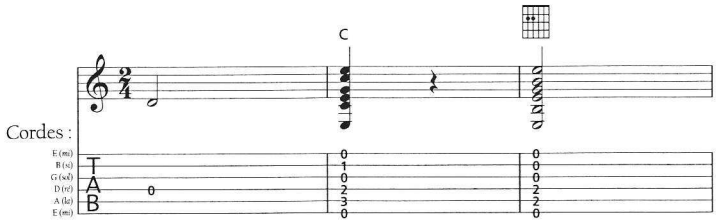
Notation de la guitare

Le jeu du guitariste pop-rock s'est enrichi de quelques pratiques pour lesquelles il a fallu trouver une nouvelle notation. La plupart des relevés en tablature que l'on trouve dans le commerce ont en annexe un « lexique » (le plus souvent en anglais) permettant au néophyte autodidacte de comprendre ces différentes annotations. Je donne ici l'explication en français des modes de jeu que le lecteur est susceptible de rencontrer dans cet article. Il en existe bien entendu beaucoup d'autres. Le rock étant par nature anglo-saxon, la plupart des termes utilisés sont anglais. Tous ces anglicismes sont aujourd'hui entrés dans le vocabulaire courant des guitaristes.

Déchiffrer une partition pour guitare

Une partition pour guitare peut comporter plusieurs niveaux de lecture. Dans l'exemple ci-après, on lit :

- la notation « traditionnelle » sur portée de cinq lignes, en clef de *sol*
- sa transcription en tablature. Les six lignes correspondent alors aux six cordes de la guitare, la ligne supérieure représente la corde la plus aiguë. Les chiffres inscrits sur les lignes signalent les cases sur lesquelles on doit poser les doigts. Cette notation ne nécessite pas de notions de solfège approfondies.



Pour les accords, on trouve (au-dessus de la portée)

- soit une lettre (il s'agit de la notation anglo-saxonne des accords : A = *la*, B = *si*, C = *do*, etc.),
- soit une case représentant le manche de la guitare (les lignes verticales représentent les six cordes, les lignes horizontales les frettes, ou cases). Les points noirs correspondent à l'emplacement des doigts.

Notons au passage qu'une guitare sonne une octave en dessous de ce qui est écrit.

Techniques de jeu

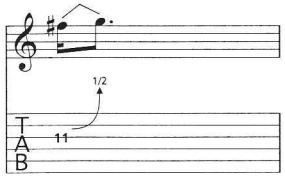
Le *bend*

On parle de *bend* (littéralement, tendre, bander un arc) pour désigner le rehaussement d'un quart de ton, d'un demi-ton ou d'un ton – voire plus – d'une note par une poussée exercée sur la corde à partir d'une note de départ. Ainsi, un *ré* joué sur la 10e case de la corde de *mi* aigu auquel on applique un *bend* d'un demi-ton monte au *ré*♯. Cet anglicisme est désormais entré dans le langage courant des guitaristes pop-rock qui du verbe anglais ont fait un nom commun.

Il existe plusieurs manières de réaliser un *bend*.

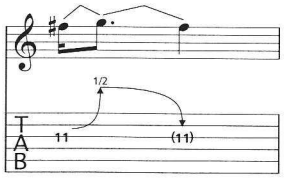
Half step bend (*bend* d'un demi-ton)

On joue la note puis on exerce une poussée égale à un demi-ton (idem pour le quart de ton, le ton ou autre). Dans le cas d'un ton on trouve aussi l'indication *whole step bend*.



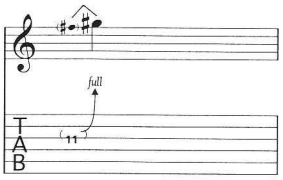
Bend and release

Jouer la première note pour faire un *bend* comme indiqué, puis retour (*release*) sur la note de départ. Seule la première note est jouée avec le médiator.



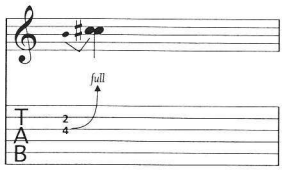
Pre-bend

On effectue le *bend* avant de jouer la note.



Unison bend

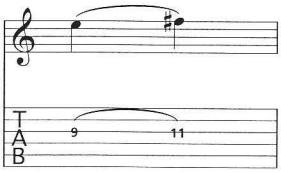
Se joue sur deux cordes. On joue les deux notes simultanément puis on pousse la corde sur laquelle est jouée la note la plus basse jusqu'à ce qu'elle sonne à l'unisson avec la note la plus haute. On peut cumuler l'*unison bend* et le *pre-bend*.



Autres modes de jeu

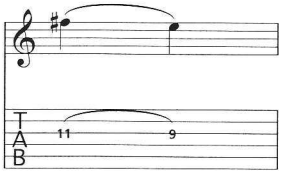
Le *hammer on* (marteler sur)

Dans ce mode de jeu, c'est la note inférieure (ici un *si*) qui est jouée. Sans redonner de coup de médiator, on frappe la note suivante avec un autre doigt (voir aussi exemple 7 page 14).



Le *pull off*

Littéralement, *pull off* signifie (selon le Petit Larousse anglais-français) : réussir ou remporter (en sport). Ici, le terme signifie plutôt retirer, enlever. Dans l'exemple, les doigts sont déjà placés sur les deux cases. On joue la première note (la plus aiguë) puis on retire le doigt pour faire sonner la seconde sans redonner de coup de médiator.

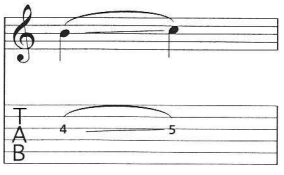


Le legato

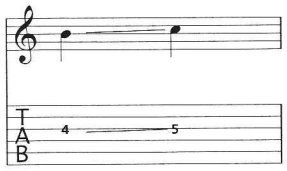
Il en existe deux types.

Le legato *slide* (legato glissé)

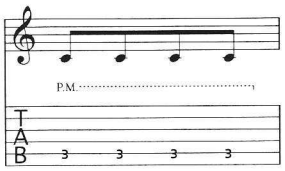
On joue la première note puis le même doigt glisse sur jusqu'à la note suivante. La deuxième note n'est pas jouée au médiator.



Shift slide

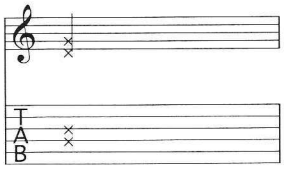
Même chose que le legato *slide* mais la deuxième note est jouée au médiator.

P.M. ou *Palm Muting* (étouffement avec la paume)

Tandis que l'on joue, la paume de la main effleure les cordes près du chevalet, de manière à étouffer la résonance du son.



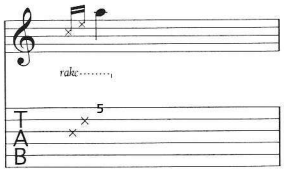
Muffled strings (littéralement « cordes étouffées »)

Un son percussif peut être obtenu en laissant la main droite effleurer les cordes, sans exercer de pression et en jouant avec la main gauche. Cet effet est utilisé dans toute l'introduction de *Voodoo Child (Slight Return)*.



Rake (racler)

On racle rapidement les cordes, obtenant un effet percussif bref.



Bibliographie sélective

Générale

Bacon, Tony & Day, Paul. *The Fender Book, la légende des guitares électriques Fender*, édition en français, Musicom, 1993. [Pour tout savoir sur Fender. Il existe également un ouvrage uniquement consacré au modèle Stratocaster.]

Bobri, Vladimir. *La Guitare selon Segovia*, Lausanne, Payot, 1978.

Bosseur, Jean-Yves. *Du son au signe, histoire de la notation musicale*, collection Écritures, Paris, Alternatives, 2005.

Ducray, François & Manoeuvre, Hervé & Muller, Philippe & Vassal, Jacques. *Dylan*, Paris, Albin Michel-Rock & Folk, 1975.

Fort, Bernard & Gonin, Philippe. *Du son à l'œuvre*, Lyon, Lugdivine, 2002.

Gerber, Alain. *Le Cas Coltrane*, Marseille, Parenthèses, 1985.

Huxley, Aldous. *The Doors of Perception*, London, Chatto & Windus Ltd, 1954.

Iliescu, Mihu. « Mélanges et recyclages postmodernes », *Analyse Musicale*, n° 53, septembre 2006, pages. 87-91.

Jones, LeRoy. *Le Peuple du Blues (la musique noire dans l'Amérique blanche)*, traduction française, Paris, collection Folio, Gallimard, 1968. (titre original, *Blues People*, 1963) [Très belle mise en perspective de la musique noire (essentiellement le blues) avec la société blanche de l'Amérique.]

Kahn, Ashley. *A Love Supreme, The Creation of John Coltrane's Classic Album*, Londres, Granta Books, 2002.

Lancelot, Michel. *Je veux regarder Dieu en face (le phénomène hippie)*, Paris, Albin Michel, 1968.

Lévi-Strauss, Claude. *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971 (volume 4 de *Mythologies*).

Pirenne, Christophe. *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2005. [C'est surtout la période 1967-1970 qui nous intéresse dans cet excellent ouvrage.]

Rose, Michel. *Les Pionniers du rock'n'roll*, Paris, Albin Michel-Rock & Folk, 1981. [L'excellent Michel Rose traite ici de tout ce que le rock a produit avant l'avènement de la pop au milieu des années 1960.]

Seeger, Charles. « Notation prescriptive et notation descriptive », *Analyse Musicale*, n° 24, juin 1991, pages 6-12 ; première publication en anglais *Musical Quaterly*, vol. xliv, 1958. [Pour les questions de partitions descriptives et prescriptives entrevues ici.]

Jimi Hendrix

Aledort, Andy. *Jimi Hendrix, a Step-by-step Breakdown of His Guitar Styles and Techniques*, Guitar Signatures Licks, Hal Leonard, 1996 (2 volumes). [Ouvrage pour guitariste mais dont la dimension analytique justifie sa place ici.]

Doggett, Peter. *Jimi Hendrix, The Complete Guide to His Music*, London, Omnibus Press, 2004. [Excellent pour remettre un peu d'ordre dans la discographie du guitariste, claire de son vivant et par trop touffue *post mortem*.]

Feller, Benoît. *Jimi Hendrix*, Paris, Albin Michel-Rock & Folk, 1976. [Bon ouvrage mais qui souffre d'une certaine ancienneté.]

Jimi Hendrix backstage, catalogue de l'exposition à la Cité de la Musique, Paris, Beaux-Arts magazine, 2002.

Gontcharoff, Paul. « Jimi Hendrix : *Purple Haze, All along The Watchtower, Hey Joe, Woodoo Child, If 6 was 9*, avec une analyse de l'arrangement de *Purple Haze* par le Kronos Quartet. », *L'Éducation Musicale*, mai-juin 2006, supplément au n° 533-534, pages 60-95. [Excellent article de Paul Gontcharoff qui, sur certains points, vient compléter mon propos (et inversement).]

Hendrix, Jimi. *Cherokee Mist, the Lost Writings*, compiled by Bill Nitopi, New York, Harper Perennial, 1994.

Jacomino, Jean-François. « Hendrix – *Purple Haze*, marque d'un tournant esthétique dans l'histoire du rock. », *Analyse Musicale*, n° 52, décembre 2005, pages 6-16.

Julien, Olivier. « *Purple Haze*, Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », *Analyse Musicale*, n° 53, septembre 2006, pages 67-74.

Kreisler, Jean-Baptiste. « Jimi Hendrix : *Purple Haze*, *If 6 was 9*, *Voodoo Child*, *All along the Watchtower*. », *Analyse Musicale*, n° 53, septembre 2006, pages 60-66.

Kreisler, Jean-Baptiste. « Jimi Hendrix et le jazz : éléments de réflexion pour l'épreuve d'analyse comparée au baccalauréat. », *Analyse Musicale*, n° 53, septembre 2006, pages 75-77.

Murray, Charles Shaar. *Jimi Hendrix, vie et légende*, traduction française, collection Poche, Lieu Commun Édima, Paris, 1993, Le Seuil, collection Points ; édition originale, *Crosstown Traffic, Jimi Hendrix and the Post-war Pop*, Londres, Faber & Faber, 1989. [Il est à souligner que le titre français est ridicule et ne traduit absolument pas le projet de l'auteur (plus explicite en anglais) de mise en perspective de l'œuvre d'Hendrix avec l'ensemble du contexte musical l'entourant.]

Nuc, Olivier. *Jimi Hendrix*, Paris, Librio musique, EJL, 2000. [Pour une première approche.]

Perry, John. *Electric Ladyland*, collection 33 1/3, New York, London, Continuum, 2004. [Se consacre à l'analyse du dernier album studio de Hendrix.]

Rébillard, Jean-Jacques. *Apprenez à jouer comme Jimi Hendrix*, Paris, éditions J.-J. Rébillard, 2002. [Tout autant qu'une « méthode » pour apprenti guitariste, les textes de Rébillard, tout comme les « Signature Licks » publiés par Hal Leonard, apportent une dimension analytique supplémentaire à l'ensemble de l'ouvrage. Signalons que deux numéros de *Guitar Part* (un hors série d'octobre 1994 et un Guitar Collector) s'intéressent également au *voodoo child* dans le même esprit que l'ouvrage cité ici.]

Stubbs, David. *Jimi Hendrix. Mots pour mots*, Paris, Flammarion, 2005. [Revient sur la genèse de chaque titre, album par album et chanson par chanson.]

Thomas, Richard. *Jimi Hendrix de A à Z*, Paris, MusicBook, Prélude et Fugue, L'Étudiant, 2001. [Pour le côté « dictionnaire ».]

Partitions

Tous les albums du guitariste ont été publiés en tablature. Nous conseillons toutefois les versions intitulées « *Transcribed Scores* » qui ne séparent pas les instruments et permettent d'avoir une idée de la polyphonie très précise. S'il fallait n'en retenir qu'une, ce serait celle reprenant la compilation la plus récente, *Experience Hendrix*, *The Best of Jimi Hendrix*, dans laquelle se trouvent tous les morceaux du corpus retenu ici (la version de *Voodoo Child* est le « *Slight Return* »). Publiée par Hal Leonard.

Nous nous sommes basé sur ces relevés « officiels » pour nos exemples musicaux. Toutefois, une analyse purement auditive peut suffire à saisir l'essentiel du propos hendrixien.

Enregistrements

Hendrix n'a publié, de son vivant, que quatre disques : trois studio et un *live*, ce dernier étant le résultat d'un contrat qu'il fallait honorer plus qu'une réelle volonté du guitariste. Parmi les dizaines de disques posthumes, quantité d'enregistrements en concert virent le jour. Les droits longtemps détenus par Alan Douglas ont donné lieu à la publication de disques « bricolés » avec des musiciens de studio. C'est le cas de *Crash Landing*, sorti en 1975, disque qui, bien que décrié par les puristes, reste pour moi une sorte de madeleine proustienne : c'est le premier disque du *voodoo child* que je me sois offert. Je lui garde une affection prononcée aujourd'hui encore, même si le procédé utilisé par Alan Douglas est plus que douteux. Ce disque – qui a connu une édition en compact – n'est plus publié aujourd'hui.

D'autres, comme *Cry of Love*, étaient sans doute plus intéressants, car ils reprenaient des titres de ce qui devait être le nouvel album d'Hendrix. On le trouve aujourd'hui (augmenté de l'ensemble des titres prévus pour cet album) sous le titre originel de *First Rays of the New Rising Sun*.

La discographie actuelle est contrôlée par les ayants droit (qui s'arrangent pour faire disparaître des bacs toute autre sortie intempestive et non estampillée Experience Hendrix) et tente d'être fidèle à l'esprit du guitariste. Je recommande bien entendu les albums parus du vivant de Hendrix auxquels j'ajouterais les *BBC Sessions*, *Woodstock* et *First Rays of the New Rising Sun*.

Film

Indispensable, la vidéo parue chez Eagle Vision dans la collection Classic Album ; *Electric Ladyland*.

Pistes d'écoute

Contexte

Pour replacer les albums d'Hendrix dans leur contexte, quelques pistes d'écoute de disques contemporains. Cette liste, qui ne retient que des disques sortis entre 1967 et 1970, est entièrement subjective et loin d'être exhaustive.

The Beatles. *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)

The Beatles (connu en France sous le titre de *Double Blanc*) (1968)

Pink Floyd. *The Piper at the Gate of the Dawn* (1967)

Pink Floyd. *Ummagumma* (1969)

Miles Davis. *In a Silent Way* (1967)

Miles Davis. *Bitches Brew* (1969)

Frank Zappa. *Freak Out!* (1967)

Soft Machine. *Volume 1* (1968) & *Volume 2* (1969)

Janis Joplin. *Greatest Hits*

Sly and the family Stone. *A Whole New Thing* (1967)

Autour de Jimi Hendrix

Tim Rose. *Tim Rose (Morning Dew)* & *Through Rose Colored Glasses* (deux albums réédités en un seul disque compact, BGO Records, 1997. *Hey Joe* est sur *Morning Dew*.)

The Gil Evans Orchestra Plays the Music of Jimi Hendrix, disque Bluebird USA, 2002, enregistré en 1974.

Kronos Quartet (Nonesuch digital 9 79111-2)

Les trois albums *tribute* que sont *Stone Free*, *Blue Haze* et *Power of Soul* (ce dernier avec un *Voodoo Child (Slight Return)* par Earth Wind and Fire et un *Red House* par John Lee Hooker) sont d'une qualité inégale. De grands moments côtoient des reprises franchement ratées ou simplement fades.

Pour l'anecdote, *Nothing but the Sun* de Sting qui reprend *Little Wing* avec des arrangements de Gil Evans.

Le violoniste Nigel Kennedy a également produit un album consacré à Hendrix. On le trouve assez difficilement aujourd'hui.